分类号 J609

密 级

学 号 270717

陕西師範大學
SHAANXI NORMAL UNIVERSITY

硕士学位论文

题 目 云冈石窟乐伎研究

作 者 侯 峰

指导教师 陈四海 教 授

学科专业 音乐学 中国古代音乐文献

提交日期 二〇一〇年五月

学位论文独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是我在导师的指导下进行的研究工作及取得的研究成果。尽我所知，除文中已经注明引用的内容外，论文中不包含其他个人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得陕西师范大学或其它教育机构的学位或证书而使用过的材料。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均已在文中作了明确说明并表示谢意。

作者签名：徐峰　　日期：2010.6.

学位论文使用授权声明

本人同意研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属陕西师范大学。本人保证毕业离校后，发表本论文或使用本论文成果时署名单位仍为陕西师范大学。学校有权保留学位论文并向国家主管部门或其它指定机构送交论文的电子版和纸质版；有权将学位论文用于非赢利目的的少量复制并允许论文进入学校图书馆、院系资料室被查阅；有权将学位论文的内容编入有关数据库进行检索；有权将学位论文的标题和摘要汇编出版。

作者签名：徐峰　　日期：2010.6.

摘 要

南北朝是我国历史上北方草原游牧民族与中原汉族文化大融合的时代，北魏时期的汉化改革掀起了民族融合的高潮。北魏音乐也在胡汉文化的融合过程中迅速发展起来。信奉佛教的北魏统治者在平城（今山西大同）雕刻的云冈石窟是我国三大石窟群之一，其中雕刻了大量的乐伎图像，本文主要以云冈石窟中雕刻的乐伎图像为研究对象，结合相关文献资料和出土文物，期冀对各民族大融合的背景下北魏的音乐发展史作出较详尽的描述。本论文主要内容如下：

第一部分：云冈石窟乐伎形式

首先，依据石窟开凿的分期，可对石窟中的乐伎图像进行分期研究。在北魏时期中外音乐文化交流的背景下，根据佛教依附皇权的特点及佛教经典考察云冈石窟中所雕刻的乐伎形式及其分类，即分为表现佛界或俗界的专门性伎乐雕刻和点缀于石窟四壁有装饰性的伎乐雕刻。将云冈石窟中乐伎雕刻的表现形式与北魏佛教音乐特点相结合，探讨其乐伎形式在石窟中形成的原因和意义。

第二部分：云冈石窟中的乐器

按照乐器分类法将石窟中的乐器分为弦鸣乐器、气鸣乐器、膜（体）鸣乐器，并进行全面统计、梳理，对乐器来源作细致的探讨，尤其是对气鸣乐器义觜笛和“异形笛”的主要考察，分析出西凉乐的特色乐器与中原传统乐器同时出现在云冈石窟中的原因及意义。云冈石窟中的弹拨类弦鸣乐器与膜（体）鸣乐器、气鸣乐器各具特色，并紧密结合为统一的整体，再现了北魏各民族大融合背景下对音乐文化的继承、交流与传播。

第三部分：云冈石窟中的舞伎

石窟中还雕刻了不同风格的舞蹈伎，可分为“装饰性的舞蹈造型”和“写实性的舞蹈造型”。它们有着不同的历史背景和不同民族地区的乐舞文化差异，在互相交流中彼此影响着，风格各异的舞蹈伎被雕刻于同一藻井，隐喻了民族团结、文化融合、共扬佛法的思想。云冈石窟中另有今新疆维吾尔族、乌兹别克斯坦族民间舞蹈中的弹指，抃和吹指造型雕刻，他们与乐队组合，渲染了气氛。

第四部分：云冈石窟中的百戏

云冈石窟第38窟北壁的幢倒伎乐是表现俗界场面的雕刻，它是百戏杂技项目中的一种爬杆活动。本窟现存两幅百戏图像，一是伎人在竿巅作俯卧状，竿旁叠

罗汉式雕刻三层伴奏乐队，乐人持横笛、排箫和琵琶；一是伎人仰于竿巅作旋转之姿，竿旁有箜篌、腰鼓、排箫各乐伎伴奏。据此可探究北魏时期百戏的音乐要素、舞蹈形态，石窟中的百戏雕刻意义重大，对其后的戏曲艺术影响深远。

第五部分：对北魏云冈石窟中多元音乐文化的认识

北魏宫廷乐署机构效仿南朝，乐官重用南朝降臣，宫廷音乐“戎华兼采”以及统治阶级信仰佛教等共同促成北魏音乐不断发展起来。所以，北魏多元的音乐文化是在民族融合、汉化改革的背景下，在胡汉文化此消彼长、相互交融的过程中建立和形成并发展起来的。云冈石窟中的乐舞雕刻便清晰记录了各民族音乐融合的景象。孝文帝推行汉化的决心和力度足以辉耀千古，汉化措施对鲜卑以及北方各少数民族封建化的推动作用彪炳史册，对魏晋南北朝时期大规模的民族融合进行了总结，为开启隋唐盛世创造了条件。孝文帝的汉化政策在促进民族融合、增强国力的同时，汲取了各民族音乐文化的养分，把魏晋以来的中原传统音乐与外来的音乐文化凝聚成花蕾，等待隋、唐时的绽放！

北魏时期的文化不仅继承了博大精深的中原汉民族传统音乐文化，而且将横贯东西的各个少数民族文化融为一体，使我国古代音乐文化从此开始迈向了雅俗共赏、全面发展的新高潮。从根本上说，自北魏到隋、唐，音乐的繁荣发展同北方各民族大融合的历史前提密切相关，从北魏的建国和统一促成各族音乐熔为一炉，到唐太宗李世民对汉魏以来雅乐治国安邦观念的否定和对少数民族音乐的包容并蓄的政策，标志着中国音乐开始摆脱礼乐教化的束缚，朝着它本身的艺术天性回归，这无疑与北魏时期各民族音乐的融合有着紧密的关系。

关键词：云冈石窟　民族融合　北魏音乐

Abstract

Southern and Northern Dynasties is the fusion era that northern Central Plains grassland nomaded Han Cultural, and the Northern Wei period, finished reforming and set off a tide of national integration. Musical culture of the Northern Wei has also rapidly developed with HU Han-integration process, the Northern Wei Dynasty Buddhist rulers built the Yungang Grottoes in Pingcheng (today's Datong, Shanxi) , and it is also one of the three largest Grottoes in China, in which there is a large number of carved images of Yue ji. This paper mainly studies for carved Yueji images in the Yungang Grottoes, examining the basic development of music in the Northern Wei Dynasty during the integration of all ethnic groups . The main contents of this paper is as follows:

Part I: The form of Yue ji sculpture in Yungang Grottoes

First, Excavated caves a phased basis, can be carved on the caves in the Yue Ji phased study. the Northern Wei Dynasty Chinese and Western music and cultural exchanges and Buddhism dependent characteristics of imperial power, according to study Buddhist scriptures in the Yungang Grottoes carved Leji form and classification, which is divided into the performance of Buddhist community or secular community specialized Kuregaku sculpture and decorative patterns on the Caves of Kuregaku ornamented with carving.The Yungang Grottoes in the Yue Ji and Buddhist sculpture manifestation of the characteristics of music combine to explore the caves in the form of Leji the formation of the reasons for and significance.

Part II: The musical instrument sculpture in Yungang Grottoes

Instrument classification in accordance with the caves in the instrument is divided into string musical instruments, blowing musical instruments, film (body) Ming musical instruments and full sort of musical instrument sources to careful study and analyze various types of musical instruments of national property, especially for blowing, Yi zui Flute and the "Alien Flute" on the main study, analyze the characteristics of Xi Liang Music traditional musical instruments, and the causes and significance The musical instruments and the Central Plains appear in the Yungang Grottoes tegether .

Part III: The dance sculpture in Yungang Grottoes

Yungang Grottoes was carved a variety of different aesthetic characteristics of dance styles, it can be divided into "decorative dance style" and "realistic style of dance." They have different historical backgrounds and different ethnic music and dance culture of the region differences in the exchange of mutual influence, and even styles of dance, The dance sculpture has been carved on the same caisson, metaphors of national unity, cultural integration, a total of Young Buddhist thought. Otherwise this Yungang Grottoes in Xinjiang Uygur and Uzbek ethnic folk dance of the snap of the fingers, Bian, and blowing refers to dancer sculpture, they are combined with the band, rendering the atmosphere.

Part IV: The Baixi sculpture in Yungang Grottoes

The Cave of No. 38 in Yungang Grottoes is the performance of buildings down Kuregaku vulgar scenes carved circles, it is Baixi acrobatic show in one of the project activities, climbing pole. Baixi plays since the Han dynasty has been considerable development, and the newly added acrobatics were carved during the Northern Wei Dynasty in the Yungang Grottoes. The Cave of existing 2 Baixi images, one for Yue ji prone summit in rod-shaped, pole next to the pyramid-style carving three-band accompaniment, music holders Yizuidi, pan, and pipa; First Kabuki pole Jen-Yang Yu Dian for rotation of the posture, pole next to wicker horn, drum, pan the Leji accompaniment. Accordingly, the Northern Wei Dynasty Baixi to explore the musical elements of opera, dance form, The Baixi carved scene of great significance to its far-reaching impact upon the theatrical arts.

Part V: The recognization of music in Northern Wei Dynasty

Northern Wei's music culture is the localization context of the reform, in the Hu-Han culture and diminishing supply, the process of interacting with each other to establish and formed and developed. Yungang Grottoes in the music and dance sculpture will be a clear record of integration of various national music scene. Emperor Xiaowen's determination and efforts to implement localization through the ages sufficient to Radiance, Speaking of measures on the Xian Bei and northern feudalism the minority role in promoting the annals of Wei, Jin and Northern and Southern Dynasties period of large-scale national integration have been summarized, in order to open the creation of the Sui and Tang Sheng conditions. Speaking of Emperor Xiaowen policy of promoting national integration, to strengthen national capacity, Lessons of various ethnic music

culture nutrients, the Wei, Jin, Central Plains since the traditional music and external music culture so as to form flower buds, waiting for the Sui and Tang when they bloom!

The Northern Wei Dynasty not only inherited the extensive and profound culture of the Han people in the Central Plains culture, traditional music, but also the east-west integration of the various minority cultures, so that musical culture in ancient China from a move towards a widely appealing, and all-round development of the new upsurge. Fundamentally speaking, from the Northern Wei Dynasty to the Sui and Tang, music, prosperity and development of the North the integration of all ethnic groups are closely related to the historical background; Northern Wei nation-building and unity of all ethnic groups is to promote music as a melting furnace of the direct driving force. Han, Tang Taizong Li Shimin of the country since the Gagaku Ampang and the denial of the concept of ethnic minorities and to build an inclusive music policy.

Marks the beginning of Chinese music from the shackles of ritual indoctrination toward the return of its own artistic nature, no doubt with the Northern Wei Dynasty the integration of various ethnic music has a close relationship.

Key words: Yungang Grottoes national integration The Music of the Northern Wei Dynasty

目 录

摘 要 I

Abstract III

第 1 章 绪 论 1

1.1 选题以及研究定位 1

1.1.1 云冈石窟与“云冈学” 1

1.1.2 石窟艺术与乐伎雕刻 2

1.2 本文研究现状及已有成果综述 3

1.3 本文研究方法 6

1.4 本文的写作思路及研究期望 6

第 2 章 云冈石窟开凿背景及乐伎形式概述 9

2.1 云冈石窟相关文化背景概述 10

2.1.1 北魏时期佛教的特点 11

2.1.2 中外音乐文化的交流 13

2.2 云冈石窟的开凿与分期 14

2.2.1 云冈石窟的开凿 15

2.2.2 云冈石窟的分期 17

2.3 云冈石窟的乐伎图像 18

2.3.1 乐伎图像表现形式及其分类 19

2.3.2 乐伎形式的成因及意义 21

第 3 章 云冈石窟中的乐器伎 25

3.1 弦鸣乐器的基本概况 25

3.2 气鸣乐器的基本概况 29

3.3 膜（体）鸣乐器的基本概况 39

3.4 云冈石窟乐器的主要特点 42

第 4 章 云冈石窟中的舞伎 45

4.1 装饰性舞蹈造型 45

4.1.1 天宫舞伎 45

4.1.2 飞天舞伎 46

4.2 写实性舞蹈造型 48

4.3 其它造型雕刻 49

第 5 章 云冈石窟中的百戏 53

5.1 第 38 窟的百戏雕刻.....53
5.2 北魏百戏的形态.....54
5.3 北魏百戏兴盛的原因及意义.....57
第 6 章 对北魏多元化音乐文化的认识.....59
6.1 北魏前期的音乐.....59
6.2 北魏汉化政策下的音乐.....61
6.3 胡乐对北魏音乐的影响.....64
结 语.....69
参考文献.....71
工具书.....71
古籍文献类.....71
专著类.....72
期刊类.....74
相关硕士论文.....76
附 录.....77
致 谢.....79
攻读硕士学位期间研究成果.....81

第1章 绪 论

云冈石窟是我国四大石窟之一（其他三大石窟是：敦煌莫高窟、龙门石窟和麦积山石窟），与甘肃敦煌莫高窟、河南龙门石窟并称“中国三大石窟群”，位于中国北部山西省大同市以西16公里处的武周山南麓。云冈石窟历史久远，其主要洞窟，大多完成于北魏太和十八年(公元494年)孝文帝迁都洛阳之前，距今已有一千五百多年的历史。北魏（公元386年—584年），是我国历史上一个重要而又特殊的时期，之所以重要是因为这是我国历史上一次各民族大融合的时期，而特殊是因为它是我国历史上第一个由少数民族政权统治的封建王朝。在一定程度上可以说，如果没有北魏时期的大融合，就没有隋唐文化的发展与繁荣，也没有今天如此壮丽辉煌的云冈石窟。

1.1 选题以及研究定位

1.1.1 云冈石窟与“云冈学”

云冈石窟依山而凿，东西绵亘约1公里，现存主要洞窟有45个，大小窟龛250多个，石雕造像51000余身，堪称公元5世纪中国石刻艺术之冠，被誉为中国古代雕刻艺术的宝库。云冈石窟不但是今天了解和研究我国古代历史、雕刻、建筑、音乐以及宗教信仰等方面的重要形象资料，也是追溯古代中西文化交流和人民友好往来的实物佐证。1961年国务院公布云冈石窟为全国重点文物保护单位，2001年12月13日被联合国教科文组织世界遗产委员会列入《世界遗产名录》。

随着云冈石窟考古研究的不断深入，云冈学在上世纪末也应运而生了。云冈学是一门由多学科交叉组成的包括诸多新型的边缘性学科的综合科学，它应该包含历史学、考古学、民族学、宗教学、美学、图像学、音乐学、雕塑、绘画等学科。此外，还涉及到建筑学、地质学、文字学、训诂学、音韵学以及宗教美学、历史地理学、民族宗教学等一些边缘性学科。

总的说来，云冈学研究的对象是石窟本身，包括雕刻、绘画、造像及窟前建筑等方面。其研究的内容可分为：一、传统学科，如：云冈石窟学、云冈壁画学、

6

云冈雕塑学、云冈金石学、云冈建筑学、云冈地质学、云冈地理学、云冈历史学、以及云冈美学、云冈宗教学、云冈文献学、云冈音乐学、云冈考古学、云冈保护学等等，其研究对象、内容等可顾名思义。二、新兴的边缘学科，与石窟有关的有石窟建筑学、石窟审美学、比较石窟学等等。云冈学的任务有三项：一是保护维修，二是保存资料，三是研究考证。目前有关云冈的科研工作，由于种种主客观因素的影响，大部分研究者的精力集中在第三项，因而，相对来说，这项成绩最为突出，也最为引人注目。

1.1.2 石窟艺术与乐伎雕刻

1、石窟艺术

石窟艺术，亦称石窟寺艺术或佛教艺术，它是随着佛教的广泛传播与弘扬而兴盛发展起来的。为了修行者的潜心静思，石窟寺一般选在依山傍水、远离喧哗之地开凿。公元5世纪晚期以来，佛教龛窟在新疆以东逐渐形成自己的艺术风格，中国各地石窟造像的发展演变尽管都还具有地方特色，但却都不同程度的受到全国主要的政治中心或文化中心所盛行内容的影响。

（一）造像塑造，由宗教化、神秘化逐渐向中国化、世俗化发展。

（二）雕刻手法，由平直刀法向圆刀刀法等雕刻手法演变。

（三）艺术风格，由浑厚粗犷、略显呆板向优雅端庄、飘逸灵动过渡。

由此便逐渐形成了具有中国特色的石窟艺术风格。

2、乐伎雕刻

从古至今，音乐成为人类文化生活的一个重要组成部分，和其它文化形式一样，已经融入到人类的思维活动和认识活动中。宗教也不例外，石窟中雕刻的乐伎图像是佛教石窟中反映欢乐无忧的佛国景象所不可缺少的，或见于庆祝释迦摩尼成佛热烈欢庆的场面，或见于百戏伴奏，其音乐素材基本来源于民间，如人们平时喜爱的乐器、乐曲、舞姿及欢庆节日时的景象都会被工匠用刀锤记录下来，供佛娱佛，之所以文化艺术是来源于生活的，佛教文化也是如此。

石窟中雕刻的乐伎图像研究关注的就是随着佛教的东传，石窟中所雕刻的音乐与现实生活中音乐文化之间的关系，这其中当然又与中国音乐文化研究领域要发生密切的联系。利用石窟艺术中雕刻的乐舞造像所蕴含的文化，结合开凿石窟的历史背景，再将其与实际的出土文物相对照，就可以得出很多有特殊意义甚至优于文献资料的音乐文化历史信息。它可以直接为音乐文化史研究提供现成的依据，成为音乐文化史领域中某一种全新发现的契机。从这个意义上讲，我们也可

以把石窟中的音乐文化研究视为音乐文化史研究的一个特定组成部分。

3、北魏云冈石窟中的乐伎图像

北魏鲜卑民族经过几代人的南下迁徙，一路穷兵黩武，血雨腥风，中原人民饱受苦难。鲜卑民族广泛吸取了中原和各少数民族地区的文化，加快了其汉化的步伐并最终统治了汉文化传统的大半个领域。政治上为了缓和不同阶级矛盾和各民族矛盾，文化上为了平衡由汉民族强大文化震撼所产生的民族自尊与民族自卑之间的矛盾，宣传宿命论的宗教思想自然成为最符合统治者需要的思想，于是这一时期广泛流传的佛教便成为北魏统治者的钟爱，云冈石窟便在统治者的号召下诞生了。

考察云冈石窟内雕刻的乐伎飞天及乐器图像是开启研究北朝音乐史大门的一把钥匙。由于受中国古代音乐文化传承的方式、手段及过程的局限，音乐艺术没有在战争频繁的北魏时期得到完好的保存，而文献资料对北魏的音乐活动记载较少，且都不是专业音乐家所著，又加上后世的杜撰颇多，使得可信的文献资料少之又少。幸而云冈石窟中的乐舞雕刻客观的记载了一千五百多年前的北魏时期的宫廷、世俗音乐生活，这些飞天伎乐所表现的佛国景象正是当时处在战火连绵中的人民所向往的。从各地迁徙至平城的工匠为表现佛国景象的无心凿刻，却成了今天研究北魏艺术史的宝贵资料。

音乐是时间的艺术，真正的音乐只能存在于表演的霎那间，古代的音乐作品只能存在于表演当时的瞬间。由于北魏历史久远，其各民族大融合的景象也不能再现，故对当时音乐文化的了解，除了文献资料研究外，借助对云冈石窟中雕刻的乐舞图像和出土文物的研究也非常重要。云冈石窟中的乐伎雕刻以图像的形式记录了我国北魏时期丰富多彩的音乐文化，它不仅反映了北魏时期我国石刻技艺的高超，体现了先民们的勤劳与智慧，也从另一个侧面反映出我国古代各民族音乐文化大融合的繁荣景象。

1.2 本文研究现状及已有成果综述

有关云冈石窟及其中雕刻的乐伎研究文献目前并不多见，但大致可以分为两类：一类是与本选题相关的云冈学的研究成果；一类是与本文内容相关云冈音乐学的研究成果。与本选题相关的研究文献主要散见于古今中外各学者记载云冈石窟的论文与专著以及各类专题考古报告期刊中，与本文内容相关的研究指的是把石窟内雕刻的乐伎图像作为音乐学研究专著中的一个部分。

1、与本选题相关的部分“云冈学”研究成果

对云冈石窟的文献记载，自北魏郦道元的《水经注》后，历代史学家、文学家、僧人等多有著录。我国最早研究云冈石窟的学者是陈垣先生1919年发表的《记大同武州山石窟寺》，随后，从事佛教史研究的汤用彤先生又提出云冈佛教造像源出凉州的观点。宿白先生的《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》[1]、《云冈石窟分期试论》[2]、日本学者长广敏雄的《驳宿白的云冈石窟分期论》[3]、丁明夷先生的《关于云冈石窟分期的几个问题》[4]、宿白的《大金西京武州山重修大石窟寺碑的发现与研究》[5]等论文著作都有很大的学术意义。1998 年又有赵一德先生的《云冈石窟文化》[6]和王建舜先生的《云冈石窟艺术审美论》[7]问世。可喜的是2006年文艺出版社出版了云冈石窟研究院的张焯先生《云冈石窟编年史》[8]一书，作者不但检索了包括《二十五史》在内的众多古籍，而且几乎查遍了所有与云冈有关的野史杂著，不仅是迄今为止第一部云冈石窟通史，也是目前大同地区最为周详的一部古代史。它的出版发行对云冈石窟的研究、大同历史文化的研究无疑具有重要的意义。此编年史与众多关于研究云冈石窟的专著一起，把对云冈的研究推向一个更加辉煌灿烂的新高点。

2、与本文内容相关的研究成果

从上个世纪八十年代以降，我国陆续出版了有关云冈石窟雕刻中乐舞图像的专题研究成果，较早的有肖兴华先生在1981年发表于《中国音乐》第02期的《云冈石窟中的乐器雕刻》，[9]率先就云冈石窟中的音乐图像问题进行专项研究；2005年发表于《2005 年云冈国际学术研讨会论文集研究卷》的《云冈石窟——南北朝大融合带来了音乐繁荣的历史见证》，[10]通过对云冈石窟中雕刻的乐伎组合与《隋书·音乐志》九部乐中使用的乐器进行比较，指出没有北魏时期各民族的融合就不会产生北魏时期音乐繁荣局面，且北魏时期的繁荣局面是隋唐音乐文化大发展的前奏。另中央音乐学院林莎也发表了《云冈石窟乐器图像补正与辨识》[11]一文于此集，赵一德先生1989年发表于《文史哲》第2期《云冈佛籁洞与北朝文化》[12]，王克芬先生在2005年发表于《北京舞蹈学院学报》第3期的《云冈石窟舞蹈雕像

[1] 宿白.《〈大金西京武州山重修大石窟寺碑〉校注》[J].《北京大学学报（人文科学）》，1956(1).
[2] 宿白.《云冈石窟分期试论》[J].《考古学报》，1978(1).
[3] [日]长广敏雄.《驳宿白的云冈石窟分期论》[J].《东方学》，1980(60).
[4] 丁明夷.《关于云冈石窟分期的几个问题》[J].《世界宗教研究》1981(4).
[5] 宿白.《大金西京武州山重修大石窟寺碑的发现与研究》[J].《北京大学学报》，1982(2).
[6] 赵一德.《云冈石窟文化》[M].山西：北岳文艺出版社，1998年.
[7] 王建舜先《云冈石窟艺术审美论》[M].北京：中国社会科学出版社，1998.
[8] 张焯.《云冈石窟编年史》[M].北京：文物出版社，2006年.
[9] 肖兴华.《云冈石窟中的乐器雕刻》[J].《中国音乐》，1981(2).
[10] 肖兴华.《云冈石窟——南北朝大融合带来了音乐繁荣的历史见证》[J].《2005年云冈国际学术研讨会论文集研究卷》，2005年.
[11] 林莎.《云冈石窟乐器图像补正与辨识》[J].《2005年云冈国际学术研讨会论文集研究卷》，2005年.
[12] 赵一德.《云冈佛籁洞与北朝文化》[J].《文史哲》，1989(2).

多元风格溯源》[1]，云冈石窟研究院的赵昆雨先生在1988年发表于《中国音乐》第3期的《云冈北魏伎乐雕刻探微》[2]、1988年发表于《乐器》第3期的《云冈石窟北魏乐器雕刻定名小补》[3]、1989年发表于《乐器》第2期的《云冈吹指、弹指及抃雕刻考略》[4]、2007年发表于《敦煌研究》第2期的《云冈石窟乐舞雕刻研究》[5]等文则针对云冈乐器定名提出自己的见解及部分乐器在音乐史中的发展脉络。目前，音乐学届最为全面、系统的介绍云冈石窟音乐图像资料的著作是项阳、陶正刚主编的《中国音乐文物大系·山西卷》[6]云冈石窟部分，该著是近20年来对先前云冈音乐图像研究成果进行总结的集大成者，书中以图文并茂的方式介绍了云冈石窟中音乐图像的整体状况，是研究云冈石窟乐伎雕刻的重要资料。

值得一提的是山西大学音乐学院2004级硕士研究生刘晓伟的毕业论文《云冈石窟乐器图像初探》[7]，将云冈石窟的乐器雕刻与考古北魏墓葬出土的乐器实物及相关文献作比照，发现它们出现的历史时段的一致性，更证实了云冈石窟中乐伎雕刻的现实意义，为进一步研究铺平了道路。文章对云冈石窟乐器的社会意义、发生发展的背景及其对后世的影响作了详细的分析论述，但不足的是文章仅限于乐器图像的研究，对其它方面诸如歌舞伎、百戏伎等雕刻涉及甚微，对音乐与北魏佛教的关系、北魏佛教音乐的功能及其深层的文化背景涉及较少。

由上述分析可知，诸多研究云冈学的资料中，其涉及云冈石窟雕刻乐伎的研究虽然不少，但只是针对某一音乐事物进行表层描述与探讨，而系统研究云冈音乐学的专著或期刊却是凤毛麟角。因此本选题：云冈石窟乐伎图像研究拟在总结前人研究成果的基础上对云冈石窟中的乐器、歌舞、百戏雕刻进行总结性的梳理与深层次的探讨、研究。

云冈石窟可以说是在北魏一个朝代的经营下建成的，因此，云冈石窟的兴建史与北魏王朝的兴衰史是同脉相连的，而其中的乐伎雕刻正能反映出北魏宫廷、世俗及佛教中音乐生活的一面，是考察北魏音乐史发展脉络的重要环节。除了上述各种对乐舞雕刻研究外，从整体上看还能反映出北魏时期民族大融合的景象，其中蕴藏着大量的丰富的各民族音乐资源，所以研究它不仅可以再现北魏时期的音乐文化历史、进而分析北魏帝王的音乐思想，同时也可以深刻的认识到北魏时期的各民族音乐文化融合对隋唐音乐的繁荣产生的深远影响，故研究意义重大。

---

[1] 王克芬.《云冈石窟舞蹈雕像多元风格溯源》[J].《北京舞蹈学院学报》，2005(3).
[2] 赵昆雨.《云冈北魏伎乐雕刻探微》[J].《中国音乐》，1988(3).
[3] 赵昆雨.《云冈石窟北魏乐器雕刻定名小补》[J].《乐器》，1988(3).
[4] 赵昆雨.《云冈吹指、弹指及抃雕刻考略》[J].《乐器》，1989(2).
[5] 赵昆雨.《云冈石窟乐舞雕刻研究》[J].《敦煌研究》，2007(2).
[6] 项阳、陶正刚.《中国音乐文物大系·山西卷》[M].河南：大象出版社，2000年.
[7] 刘晓伟.《云冈石窟乐器图像初探》[D].山西：山西大学音乐学院，2007.

1.3 本文研究方法

由于本选题属于云冈音乐图像学研究的领域，故需要长时期的搜集图像资料、扎实的相关研究来不断丰富和充实。本文的内容只是在前人的研究结果的基础上努力将云冈石窟中的音乐学研究系统化作为云冈音乐学研究的短期成果诉诸于世，因此有诸多与北魏音乐文化、宗教信仰、民俗民风及民族融合相关的历史背景未能面面俱到。此外，需要说明一点的是，云冈石窟中的乐伎图像固然有其局限性，所以我们不能单一的依赖现存石窟雕刻来谈论当时音乐，还需要相关文献资料进行辅证。另外，云冈石窟乐伎研究还是一个需要和其它学科交叉才能完成的课题研究。

本选题就尝试着采取以以音乐图像学研究方法为基准，以北魏民族大融合为文化融合的背景，石窟图像材料以及相关田野调查资料为主，北魏出土乐舞文物和传世文献为辅，拟在学习和借鉴前人研究成果的基础上，以多学科交叉的研究方法来取长补短，对云冈石窟乐舞进行分类和归纳后尽量做出客观的分析。主要运用方法和手段为：

1. 采用音乐文献学、音乐考古学、音乐图像学、古文字学、宗教学、民族学等多学科融会贯通的研究方法，多角度、全方位的展示在北魏汉化改革及各民族大融合的特定历史条件下的北魏音乐文化面貌。

2. 鉴于北魏石窟遍布中原各地，但可以大致将北魏迁都洛阳看作分界线，把侧重点放在云冈石窟，尽可能将这两个时期的石窟进行比较研究，因此在课题的研究中，对石窟中的各种乐伎的服饰、乐器、舞姿应充分运用分析、比较、归纳、演绎等多种方法，揭示北魏佛教石窟背后所蕴藏的佛教、宫廷与世俗音乐文化的内涵。

笔者用比较、分析的方法对云冈石窟第 10 窟的“异形笛”作了系统的研究和论述，发现此“异形笛”就是吹孔在管中部的中原雅乐器篪的另一种形制。篪是雅乐不可或缺的重要乐器之一，它出现在云冈石窟这个北魏皇家工程中，可窥见北魏帝王对中原汉族地区的礼乐文化所采取态度之一斑。

1.4 本文的写作思路及研究期望

云冈学作为一门新兴的综合学科，无疑是一项系统的工程。因而尽可能体现

其系统性、完整性及便于石窟的音乐文化与其它各个学科间的交叉融会便成为本研究课题力求达到的目标之一。有关云冈石窟的研究成果显著，而对云冈石窟音乐文化的专题研究较少，多为窟内石窟乐器雕刻的音乐文化研究，对整体的乐伎雕刻及其文化背景涉及较少。由此看来，系统地考察和研究云冈石窟乐伎雕刻是了解云冈历史不可或缺的重要组成部分，也是北魏的音乐文化历史的重要一环。

本文的研究内容主要是以此目标为基础，以北魏时期的政治、文化历史为背景，把交流与传承作为我国古代音乐文化的辐射线，对北魏时期的云冈石窟中的乐伎雕刻进行较全面的音乐学分析，尽可能客观的再现当时南北对峙、中西文化交流的景象。

本选题的研究特色与创新之处在于：诸多关于云冈石窟音乐雕刻的研究，很少涉及音乐文化，只是根据文献将窟中雕刻的乐器进行定名，本选题的研究方法则以音乐图像学为基准，首先通过佛教经典的记载将石窟中的乐伎图像进行分类研究，考察乐伎在佛教音乐中的功能；然后把以北魏甚至南北朝时期的历史为背景的音乐文化的形式、特点以及传播过程进行梳理，并探讨北魏孝文帝的汉化改革对音乐文化的影响及其意义。

另外，北魏时期的特殊性决定了云冈石窟的特殊性，因为它是由来自拓跋鲜卑族的北魏帝王主持兴建的，故是在当时民族融合的背景下，伴随着统治阶级的汉化改革而雕刻的，所以其中的乐伎雕刻在某个角度来看，也反映了北魏最高统治者推行的汉化改革对音乐的影响以及在此过程中所表现出的音乐思想。

由于年代的久远，史料的不足，更由于笔者研究水平的浅薄和资料的局限性，不可能考虑周全，文中也不可能顾及全部所要展现的乐舞图像。本文的内容只是作为云冈学中音乐学研究的短期成果，由于时间和精力所限诸多与北魏音乐文化相关的研究不能面面俱到，留待今后继续学习研究。

第 2 章　云冈石窟开凿背景及乐伎形式概述

南北朝时期是我国北方少数民族政权与南方汉族政权相对峙的时期，在长达一个多世纪的南北分裂时期，其内部的局势却是趋于统一。北方结束了五胡十六国的割据混战，为北魏王朝所统一，虽然北魏也一分为二，但相继的政权交替不再四分五裂；南方的东晋王朝被刘宋政权所代替之后，也是相对稳定的交替了四个政权。而在前朝信仰佛教的社会思想基础上，这一历史时期的佛教在中国大地上有了较大的发展。新的佛教经典理论就像新鲜的血液一般注入当时社会的思潮中，影响了中国传统文化的诸多方面，佛教教义受到了人们的赏识与认可，佛教艺术得到广泛传播，佛教从此深深的注入到人民群众的信仰理念中了。于是，越来越多的佛教信仰者出现在在中国社会的各个阶层中。因为当时的最高统治集团中的王室权贵也多信奉佛教，这就极大的刺激了佛教和佛教艺术在中国的迅速发展。这期间虽然也发生过如北魏道武帝拓跋焘的灭佛事件（相关内容见后节），但这并没有动摇佛教已经深入民心的局面和稳定的社会地位，暂时的法禁过后反而是更加迅速的复兴与发展。

源于印度的石窟寺艺术，随着佛教在中国的广泛传播与弘扬也兴盛和发展起来了。最初的开凿多为僧人修行习禅之便，其选择地点也多远离城镇，或在深山密林的崖畔，或在大河两岸的山岩。随着佛教的发展，石窟寺在其职能方面也由单纯的僧人修行逐渐演化为宣传教义和教化众生的道场。佛教慈悲济世的思想在南北朝时期黄河流域一带得到了人民的普遍赏识与接受，从而促进了佛法的进一步弘扬与传播。由于北方的佛教比较重视修行和禅法，僧人在远离城镇喧闹的偏远的僻静山林“凿仙窟以修禅”，成为北中国佛教盛行的一大标志和时尚。石窟寺内的各种雕塑与绘画都是以艺术的形式来表现，因此，石窟寺艺术亦称为佛教艺术。石窟寺的传入，本来是为了适应宣扬佛教的需要，但同时它又为我国传统的艺术形式灌注了新的血液。中国传统的汉族文化与外来的佛教文化相互交流融合，使佛教的石窟艺术得到了空前的发展，开辟了中国雕刻艺术史的新纪元，在中西文化的碰撞、交汇与融合的过程中，逐渐形成了具有鲜明民族特色的中国石窟艺术体系，并且在世界石窟艺术之林中独具一格、独领风骚，直到今天也是我们民族文化的骄傲。

南北朝时期佛教的空前兴盛，促使了佛教艺术的飞速发展，在相对安定的地区，都掀起了开窟造像的热潮。这一时期，中国石窟艺术的总体特色是：在南北政权对峙的前提下，石窟艺术遍地开花，如敦煌石窟、麦积山石窟、云冈石窟等。在中国原有的传统审美观念的基础上逐渐融合外来佛教艺术的形式，使佛教石窟艺术汉化的倾向日益加重。

2.1 云冈石窟相关文化背景概述

山西北部是我国北方游牧民族活动的舞台。大同武州塞扼据内、外长城间，是汉民族与匈奴、鲜卑等少数民族间的交通要道。公元1世纪末，匈奴统治集团内部分裂，原居黑龙江上游额尔古纳河与大兴安岭北段间的鲜卑族拓跋部，自东北向西南迁徙，在不断的征战中逐步扩大自己的势力范围，并逐渐完成从奴隶制向封建制的过渡，从而奠定了在北方草原的政治地位，并逐步控制了黄河流域以北的大部分地区，最终建立了北魏王朝。天兴元年（公元398年），道武帝拓跋珪将国都自盛乐(今内蒙古自治区和林格尔境内）迁至平城（今大同市），迄孝文帝太和十八年（公元494年）再次迁都洛阳，大同作为北魏王朝政治、文化的中心，几近百年。云冈石窟就是在北魏王朝中期开凿的。

云冈石窟历史久远，据文献记载，北魏和平年间(公元 460 年—471 年)由著名僧人昙曜主持，在平城西郊武州塞，开凿石窟五所，即现编号第 16 窟至第 20 窟，就是当时开凿最早的所谓“昙曜五窟”。其他主要洞窟，也大多完成于北魏太和十八年(公元 494 年)孝文帝迁都洛阳之前，距今已有一千五百多年的历史。它是我国最大的早期石窟群之一，是东方规模最壮伟的石窟群，是最先以皇家实力营造的石窟，是少有的完成于一个朝代一个民族下的伟大创造，是北魏王朝的历史博物馆，是鲜卑民族文化的缩影，是世界艺术宝库中一颗璀璨的明珠。它继承发展了秦汉时代的艺术传统，吸收融合了外来的键陀罗、岌多艺术精华，创造了雄壮古朴的艺术风格，以其形象逼真、气势宏伟的佛像造型，内容丰富、巧夺天工的石雕技艺，形成融中外艺术于一体而又独具民族区域特色的文化样式——云冈模式，堪称公元 5 世纪中国石窟艺术之冠。其造像雕刻气势宏伟，内容丰富多彩，有神态各异、栩栩如生的各种人物形象，如佛、菩萨、弟子和护法诸天等；有风格古朴，形制多样的仿木构建筑物；有主题突出，刀法娴熟熟的佛传浮雕；有构图繁富，优美精致的装饰纹样；还有我国古代各民族的乐器雕刻如排箫、义觜笛、篪、筚篥、腰鼓、齐鼓、箜篌和琵琶等，丰富多彩，琳琅满目，这些乐舞图像的

雕刻作为北魏音乐文化历史的一个缩影，直接或间接的反应了当时音乐交流与融合的景象，历史的再现了一千五百多年前的北魏王朝的宗教、宫廷、世俗等方面的音乐生活场景。

郦道元《水经注·漯水》这样描述云冈石窟："武周川水又东南流，水侧有石，只洹舍并诸窟室，比丘尼所居也。其水又东转，迳灵崖南，凿石开山，因岩结构，真容巨壮，世法所希，山堂水殿，烟寺相望，林渊锦镜，缀目新眺。"[1]《续高僧传·昙曜传》记载，昙曜"以元魏和平年（公元460年—465年），任北台昭玄统，绥辑众，妙得其一，住恒安石窟通乐寺，即魏之所造也。去恒安西北三十里武周山谷北面石崖，就而镌之，建立佛寺名曰灵岩。龛之大者，举高二十余丈，可受三千许人，面别镌像，穷诸巧丽，龛别异状，骇动人神，栉比相连，三十余里。东头僧寺，恒供千人。"[2]这是佛教自两汉之际传入中国以后第一次大规模的石窟营造壮举。

2.1.1 北魏时期佛教的特点

公元 386 年拓跋鲜卑在盛乐(今内蒙古的和林格尔县北)建立代国，同年改称魏，史称北魏。公元 398 年都城由盛乐迁至平城(即今山西省大同市)，公元 494 年由平城迁都洛阳，公元 534 年分裂为东魏、西魏。北魏的政治统治延续了一百多年，其中的大部分时间是在平城度过的，平城时期的佛教一定程度上代表了北魏时期佛教发展的潮流，且这一时期佛教的发展特点鲜明，表现在佛教依附于皇权，因而具有强烈的国家政治色彩。

据文献记载，鲜卑族拓跋部最初并未信仰佛教，而是流行各种杂卜巫术，北魏政权建立接触中原地区佛教后，才开始信仰佛教。道武帝攻败河北、山东一带，戎马倥偬之际，"见诸沙门、道士，皆致精敬，令军旅无有所犯"[3]，后又下诏在京城（今大同）为沙门始建佛塔殿、讲堂和禅堂。明元帝时，"又崇佛法，京邑四方，建立图像"。太延五年（公元 439 年），太武帝灭北凉，凉州的佛教开始东传，北魏佛教迎来了兴盛时期。《魏书·释老志》曾记载："凉州自张轨后，世信佛教。敦煌地接西域，道俗交得其旧式，村坞相属，多有塔寺。太延中，凉州平，徙其国人於京邑，沙门佛事皆俱东，象教弥增矣。"[4]凉州平，北魏统一中原北方广大地区，西域各国"始遣使来就"，自此北魏与西域的交通往还不绝。

[1] 郦道元撰、王先谦注.《水经注》[M].四川：巴蜀书院出版社，1985（6）：254.
[2] [梁]慧皎等撰.《高僧传合集》[M].上海：上海古籍出版社，1991：108.
[3] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3030.
[4] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3032.

北魏的皇帝大都信奉佛教，积极扶持佛教的发展。他们利用佛教笼络人心，并令佛教“敷导民俗”，其政治用心显而易见。建国初期的道武帝，对佛教采取了扶持的态度，《魏书·释老志》云：“所涅郡国佛寺，见诸沙门、道士，皆致精敬，令军旅无有所犯。帝好黄老，颇览佛经。但天下初定，戎车屡动，庶事草创，未建成图宇，招延众僧也”。[1]迁都平城后，拓跋珪下诏推行佛法，称佛教有“济益之功，冥及存没，神踪遗轨，信可依凭”[2]，并始建五级浮图和耆阇崛山、须弥山佛殿。明元帝时期(公元409—422年)佛教的势力有了进一步的发展，其本人“亦好黄老，又崇佛法”，在平城内外建造佛寺，并且诏示天下，“仍令沙门敷导民俗。”由于统治者的扶持，佛教在北魏境内蔓延开来。一些高僧被吸引到平城，使这一时期的佛事日趋兴隆，名僧辈出。法果称“太祖明睿好道，即是当今如来，沙门宜应尽礼，遂常致拜。”[3]打破了佛教徒不给俗人敬礼的常规，开始依附皇权，并且逐渐确立其在社会中的地位，建立起统绾全国僧尼事务的管理机构。

太武帝继位后，展开了统一黄河流域的战争，在此过程中，得到了以崔洁为代表的北方世家大族的积极支持。太武帝接受崔浩的建议，亲受符箓改年号为太平真君。太武帝“锐志武功，每以平定祸乱为先。虽归宗佛法、敬重沙门，而未存览经教，深求缘报之意”。[4]公元438年，太武帝以“沙门众多”为由，下诏令50岁以下的年轻沙门还俗，使佛教受到一次重创。公元444年又下诏不得“私养沙门”，否则“沙门身死，主人门诛”。公元446年(太平真君七年)太武帝西征行至长安一佛寺，从官见寺内有各种兵器，太武帝怀疑寺内僧人与盖吴通谋，便下令把寺内僧人全部杀死，随即在崇奉道教的宰相崔浩的建议下，诏令诛杀长安的沙门和焚毁佛经佛像，造成中国佛教历史上的第一次大规模的“灭佛”事件，给佛教以毁灭性的打击。由于太子晃缓宣诏书，使部分僧尼得以逃生。公元450年，太武帝杀崔浩，对禁佛一事有所放松。公元452年，文成帝继位，佛教又得到了复兴和弘扬，并采纳昙曜和尚的建议，在平城之西武周山“开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次之六十尺，雕饰奇伟，冠于一世”。拉开了云冈石窟大规模雕刻的序幕。特别是北魏孝文帝时，不仅大力建造塔像，而且对佛教理论、艺术的发展也作出了积极的贡献。这一时期的寺院经济也得到了极大的发展，强大的僧侣地主集团也迅速膨胀。北魏时期是印度佛教完成中国化过程的一个十分重要的时期，综其特点，是依附于皇权，通过造像诠释佛教，起到“形象”教育的作用，达到佛教自身迅速发展及在中华大地深入扎根的目的。

[1] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3030.
[2] 同上.
[3] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3031.
[4] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3033.

2.1.2 中外音乐文化的交流

魏晋南北朝时期，是各民族融合的时期，中原的政治经济中心逐步开始南移，各少数民族开始大量涌入中原地区，尤其是西北少数民族的内迁，带来了大量丰富的民族乐舞；流行于汉代的百戏在此时也得到了快速的发展，百戏表演活动更加频繁，形式也更多样，流传区域更广，尤其宫廷、民间和寺院的百戏表演随时可见。乐舞、百戏的演出传统、演艺者和众多观赏者及宫廷乐官为中外乐舞的交流准备了条件。由此便形成了各民族文化大交流的盛景。

经十六国大乱，汉魏时期的中原传统乐舞基本上已经散失殆尽了，而西域传来的乐舞正可以填补这个空缺，如公元 348 年，天竺进前凉音乐 1 部，乐器有凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都昙鼓、铜钹、贝等 9 种，乐工 12 人，乐曲有《霎时疆舞曲》、《天曲》等。后凉吕光通西域，又获得更多的乐器。

十六国时期，中国西北地区先后出现前凉、后凉、西凉、南凉、北凉政权，史称五凉，它们以古凉州（今甘肃省的河西走廊）为中心，有 100 多年的历史。五凉时期的河西是乐舞艺术的传播地和保存地，据文献记载，隋炀帝颁行的九部乐中就有“西凉乐”，“西凉者，起苻氏之末，吕光、沮渠蒙逊等据有凉州，变龟兹声为之，号为秦汉伎。魏太武帝既平河西得之，谓之西凉乐”，[1]可知西凉乐就是融天竺乐舞、龟兹乐舞和中国传统乐舞而成西凉地方的乐舞。这种由“凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声”别具一格的西凉乐舞在吕氏覆灭后流散传入中原，从南北朝至隋唐，盛行不衰。

从西域乐舞的东渐中我们可以清楚的看出：一、秦汉以后，西域乐舞通过西北陆上丝绸之路的交流，汲取中原、西亚的文化精华，得到繁荣发展；二、以龟兹乐舞为代表的西域乐舞东渐，分两次进行。第一次始于 4 世纪，公元 384 年，吕光奉苻坚之命，西征龟兹，凯旋时将龟兹宫廷乐舞艺人带到凉州，河西五凉政权又将龟兹乐舞进行了加工改造，混杂秦汉旧乐，又加入河西少数民族的乐舞因素，西凉乐即源于此。而新创的西凉乐也使龟兹乐风行于河西。第二次始于公元 5 世纪 439 年，即北魏太武帝拓跋焘太延五年，北魏攻败北凉统一中原，促使西凉乐在中原广为流传。

以龟兹乐为代表的西域乐舞，经过两次东渐后，不仅在中原民间广为流传，而且还得到北朝皇帝的宠爱。《通典》载：“自宣武以后，始爱胡声。”[2]此处“宣武”指北魏宣武帝元恪，他于公元 500 至 515 年在位。据此可知，自公元 6 世纪

[1] [唐]魏征.《隋书·音乐志下》[M].北京：中华书局，1973：378.
[2] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3614.

起龟兹乐舞就在中原宫廷中受到青睐。同时，“胡声”在汉族人建立的宋、齐、梁、陈的南朝各代也有流行，各民族乐舞的大融合已影响到汉族政权的中心地带，涌入历史发展的潮流。

南北朝是各民族交流、融合的时期，必然也是中外各民族音乐文化艺术的交流、融合的时代，胡乐在中国上至宫廷、下迄闾巷，盛极一时，它促成了亚洲各民族乐舞艺术交流与融合。综观魏晋南北朝时期的中国传统乐舞，吸收和融合了域外乐舞的优长，创造了更高水准的音乐舞蹈，从而为隋唐乐舞艺术的高度发展埋下了基石，准备了条件，也为中国古代乐舞黄金时代的到来拉开了序幕。

北魏时期，音乐文化交流的最大特点是西部、北部、东部各少数民族的音乐文化汇聚北方中原地区，形成了音乐文化大融合的局面，形成了中原新的音乐风格，如果没有此时的音乐文化大融合，也就不可能呈现隋唐音乐大繁荣的局面。而云冈石窟中所雕刻的伎乐人的形象真实的反映了此时期中外音乐文化交流融合时期的乐舞艺术。

聂还贵先生在《论云冈石窟的象征意义》中提到：“民族融合的最深处，是文明的融合，而最后的成果，是融合的文明。不管是古希腊文明，还是古印度文明，都是民族融合的产物。一个时代的民族融合，必然成就这个时代的灿烂文明。中国历史上每一次大的融合，必然刷新一轮耀眼的文明。因为民族融合的过程，实质上就是参与融合或者被融合大潮卷入的各种生产、生活方式的扬弃过程，包括政治的、经济的、思想的、信仰的、艺术的等等。落后的东西都会在融合中遭遇淘汰和遗弃，而先进的、鲜活的、生命力强盛的事物，必将得到社会的认同、接受、推广和弘扬。”云冈石窟，不仅仅是各民族文化融合的结晶，作为一座魏晋南北朝大融合时代的实物遗存，还是那个大融合历史的艺术象征和永恒丰碑。

2.2 云冈石窟的开凿与分期

云冈石窟开凿于距今1500多年的北魏王朝，位于今“塞上名城”山西省大同市的西郊武州山(又作武周山、武州塞)南麓，武州川北岸，大同是一个具有悠久历史的城市，战国时期（公元前475——前221年）属于赵国云中郡，秦始皇统一中国后仍属云中郡管辖，汉代在这里设了平城县，武州山位于我国古代内外长城之间，是汉族与匈奴及北方各少数民族的交通要道，《史记·匈奴传》卷一百一

十载："匈奴自单于以下皆亲汉，往来长城下……乃以十万骑入武州塞。"[1]北魏明元帝开始就常到武州山祈福、祭祀，《魏书·礼志》卷一百〇八之一载："太宗永兴三年（公元 411 年）三月，帝祷于武周、车轮二山。……帝惧其变，乃于山上祈福于天地、神祇。及即位坛兆后，因以为常祀，岁一祭，牲用牛，帝皆亲之。"[2]云冈石窟依此山而开凿，东西绵亘约一公里。现存主要洞窟 45 个，佛龛 1100 多个，大小造像 51000 余尊。它是我国古代最大的石窟群之一，是中国三大石窟(敦煌、云冈、龙门)之一，其造像均系石雕，是闻名世界的佛教艺术宝库。

2.2.1 云冈石窟的开凿

关于云冈石窟的开凿年代，目前相关学术界存有多种不同的说法。概括起来主要有以下三种：一是和平说(公元 460 年)，二是兴安说(公元 453 年)，三是神瑞说(公元 414 年)。(1) 和平说。以北京大学考古系著名的考古学家宿白先生为代表，《魏书·释老志》："和平初，师贤卒。昙曜代之，更名沙门统。初昙曜以复佛法之明年，自中山被命赴京……帝后奉以师礼。昙曜白帝于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰雄伟，冠于一世。"[3]《续高僧传卷一·昙曜传》所记与此大体相同："(昙曜）以元魏和平年……住恒安石窟通乐寺，即魏帝之所建也。去恒安西北三十里，武周山谷北面石崖，就而镌之，建立佛寺，穷诸巧丽；龛别异状，骇动人神。栉比相连，三十余里。东头僧寺，恒供千人。碑碣见存，未卒陈委。"[4]即为现编号的第 16—20 窟名曰"昙曜五窟"。目前，云冈石窟文物研究所采用此和平说，即认为云冈石窟开凿于公元 460 年。(2) 兴安说。以我国著名的美术考古学家阎文儒先生为代表。他在《中国石窟艺术总论》一书对此有专门的论述。此观点的依据也是《魏书·高宗纪》云："兴安元年十有二月乙卯初复佛法。"[5]兴安元年是公元 452 年。《魏书·释老志》云："复佛法之明年"。明年复佛法，当然是指兴安二年。又《续高僧传·昙曜传》载："和平年，北台昭玄统，绥揖僧众，妙得其一，住恒安石窟通乐寺，即魏帝之所造也。"由此可知，和平年间北台已有石窟。因此云冈石窟开凿于兴安二年(453)。实物遗存为现编号的第 16—20 窟。(3)神瑞说。见于《大唐内典录》："道武皇帝，魏之太祖也，改号神瑞元年，当晋孝武太元元年也。出据朔州东三百里，筑城立

[1] [汉]司马迁撰.《史记》[M].北京：中华书局，1963（6）：2904.
[2] [北齐]魏收.《魏书·礼志》[M].北京：中华书局，1974：3736.
[3] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3037.
[4] [梁]慧皎等撰.《高僧传合集》[M].上海：上海古籍出版社，1991：108.
[5] [北齐]魏收.《魏书·高宗纪》[M].北京：中华书局，1974：112.

邑，号恒安之都，为符秦护军，坚败，后乃即真号。生知信佛，兴建大寺。恒安郊西大谷石壁，皆凿为窟，高十余丈，东西三十里，栉比相连，其数众矣。谷东石碑见在，纪其功绩，不可以算也。其碑略云：'自魏国所统赀赋，并成石龛，故其规模宏远，所以神功逾久而不朽也'。"[1]金皇统七年的曹衍在《大金西京武州山重修大石窟寺碑》中记载："肇于神瑞，终乎正光，凡七帝，历百一十一年。"[2]赵一德先生《云冈石窟文化》云："《南齐书·魏虏传》载：'隆安元年（397年），珪破慕容宝于中山，遂有并州，僭称魏，年号天瑞。'疑《大唐内典录》之'神瑞'乃是'天瑞'之误。因拓跋珪于隆安二年（398年）即改年号为'天兴'，'天瑞'未用。而明元帝又有'神瑞'之年号，由此而混淆误衍了。"[3]近年考古学者普遍承认和平说，而赵一德先生则认为应三者并存，即神瑞（天瑞）为发端，奠定武州山的"灵岩"的地位；兴安为试造，试造"兴安石像"创雕凿石像之先河；和平为实施，昙曜开凿五窟。由此可知，北魏云冈石窟的历史特征就表现在集中于北魏王朝的历史特点。

上文提到，自明元帝开始，武州山就是北魏历代皇帝祈福的"灵岩"，所以和平初（公元460年），沙门统"昙曜白帝，于京城西武州塞，凿山石壁，开窟五所，镌建佛像各一。高者七十尺，次六十尺，雕饰奇伟，冠於一世。"是为"昙曜五窟"，且具有显著的云冈初期北魏佛教依靠世俗王权的特点。自文成帝和平年间，经献文帝的天安、皇兴（公元458—470年），及孝文帝延兴、承明，直至太和十八年（公元471年—494年），云冈石窟的雕凿至孝文帝迁都洛阳后主体工程才结束。其"冠于一时"的面貌到唐初仍存，道宣《广弘明集》载："今时见者传云，谷（云冈）深三十里，东为僧寺，名曰灵岩，西头尼寺，各凿石为窟容千人。已还者相次栉比。石窟中七里极高峻，佛龛相连，余处时有断续，佛相（像）数量，熟测其计？有一道人，年八十，礼像为业，一像一拜，至于中龛而死，尸僵伏地，以石封之，今见存焉。莫测时代，诚不可思议之福事也。"[4]

北魏云冈石窟的开凿，是北魏时期的阶级斗争在意识形态领域的反映。北魏的封建统治阶级对各族劳动人民进行残酷的奴役和剥削，"富者兼并山泽，贫者望绝一厘"，劳动人民不但忍受阶级压迫，还受到民族压迫的第二重苦难。北魏以鲜卑族这样一个经济、文化相对落后的少数民族建立的政权入主中原后，为解决日趋紧张的阶级矛盾和民族矛盾，势必要从统治阶级旧有的思想中寻求出路。云冈石窟也就成为抬高拓跋鲜卑皇帝的政治地位，巩固贵族特权利益的重要工具。

[1] 引自阎文儒先生《中国石窟寺研究》[M]. 广西：广西师范大学出版社，2003：5.
[2] 同上.
[3] 赵一德.《云冈石窟文化》[M]. 山西：北岳文艺出版社，1998：66.
[4] [梁]僧佑、[唐]道宣.《弘明集 广弘明集》[M]. 上海：上海古籍出版社，1991（8）：106.

2.2.2 云冈石窟的分期

关于云冈石窟的分期，笔者遵循了著名考古学家宿白先生对此的三个时段分期标准，即第一期(文成帝时期，约公元 460—465 年)，第二期(孝文帝迁都前，约公元 470—494 年)，第三期(迁都洛阳后至孝明帝正光年间前，约公元 494—524 年)。[1]第一期的云冈石窟（现编号第 16、17、18、19、20 窟）中只有第 16、17 窟有乐伎图像雕刻；第二期云冈石窟有中部的现编号 5—13 窟和东部的 1—3 窟，其中 1、2 窟，5、6 窟，7、8 窟，9、10 窟是双窟，第 1、2 窟和第 6—13 窟中有乐伎图像雕刻；第三期的云冈石窟有现编号 21—45 窟及 4、14、15 窟的一部分，其中有乐伎图像雕刻的有第 15、21、27、30、37、38 窟。

第一期（文成帝时期，约公元 460—465 年）

云冈石窟的第一期共五窟，即著名的昙曜五窟：第 16、17、18、19、20 窟，其中 16、17 窟中有乐伎图像。洞窟内雕刻的多是形体高大的三世佛造像，大多是依据佛经题材，以释迦牟尼佛为中心，配以胁侍菩萨、弟子、天王及供养人等形象，造像庄严肃穆、浑厚朴实、雄健挺拔，保持了西域佛教石窟寺雕刻的粉本形式。由此看来，第一期洞窟中雕刻的乐伎图像同样是更多的保留了它的发源地或中转地的风格特征。石窟艺术传入中国，首先影响的是新疆各石窟，大都吸收了犍陀罗和抹菟罗造像艺术，莫高窟等石窟也都接近新疆的石窟艺术。《魏书·释老志》："太安初，有狮子国胡沙门邪奢遗多、浮陀难提等五人，奉佛像三，到京都。皆云，备历西域诸国，见佛影迹及肉髻。外国诸王相承，盛遣工匠，摹写其容，莫能及难提所造者，去十余步，视之炳然，转近转微"。[2]由此可知，北魏早期的石窟造像粉本主要来源于印度和西域各国。

第二期(孝文帝迁都前，约公元 465—494 年)

经过长期的民族征战，北魏太武帝统一中国北部，北方的民族矛盾逐渐缓和，阶级矛盾逐步上升。云冈石窟第二期有现编号第 1、2、3、5、6、7、8、9、10、11、12、13 窟，窟内布局不像第一期那样单一，而是出现了如中心塔柱、双窟的雕刻形式，窟面布局也形式多样，高大的佛像数目有所减少，而造像内容变得丰富起来，洞窟形制与题材内容都出现了清秀高雅、雍容华贵的雕刻风格。此时又是孝文帝拓拔宏即位后，民族矛盾逐渐缓和、阶级矛盾不断激化的时期，统治者采取了班俸禄、均民田、立三长等汉化改革的措施，从政治、经济上更好地巩固了封建统治。其中禁胡服的措施反映到石窟造像中是太和十三年后，石窟人物形

[1] 宿白.《云冈石窟分期试论》[J].《考古学报》，1978(1).
[2] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3036.

象的服饰变化，完全反映出汉化后褒衣博带、始服衮冕的服装，“雕刻是基于当时的社会现实雕刻的”[1]，所以乐伎图像当然也不例外。在这一时期的第 1、2 窟及 6 至 13 窟雕刻有大量的乐器图像，出现了琴、埙、笙等有中原特色的乐器图像以及西域少数民族特性乐器，生动的乐伎图像雕刻形象深刻的记录了北魏中期中外民族文化融合的景象，对于我们今天的研究来说更具现实意义。

第三期(迁洛后至孝明帝正光年间前，约公元 494—524 年)

拓跋魏于太和十九年（495 年）迁都洛阳后，仍然敬奉佛教。《魏书·释老志》载：“景明初，世宗（元恪）诏大长秋白整，准代宗灵岩寺石窟，于洛南伊阙山，为高祖、文昭皇后营石窟二所……永平中，中尹刘腾奏为世宗复造石窟一凡为三所。”[2]但这时留守平城的统治阶级不可能有很大的力量主持开凿大型的石窟，只能修建一些中小型石窟，第三期的中小型窟(第 4、14、15、21—45 窟)大多雕刻于北魏太和十八年(公元 494 年)以后。虽然其规模无法同前期相比，但在窟龛数量上，不逊色于前期雕刻；在艺术创造上，汉民族形式化较前期更加深入。其特点是不成组的中小型窟龛较多，造像多为秀骨清相，衣纹下部褶纹重叠，神态文雅秀丽，窟龛中的飞天飘逸洒脱，具有浓厚的汉化风格，成为中国北方石窟艺术的榜样和“瘦骨清相”的源头。38 窟的百戏杂技的雕刻，更是北魏佛教寺院艺术生活的生动体现和北魏平城时代民间娱乐生活的集中反映。

2.3 云冈石窟的乐伎图像

据说，佛国是一个充满音乐的世界，佛教中，以香、花、灯、食品、乐伎等世间好的事物供养佛会有大功德，而雅正和谐的音声，对教化人心有莫大的功效，佛经中十种供养的第九项是伎乐供养。《佛说回向轮经》说：“天诸末尼歌咏音乐，并诸妙香华树……奉施一切诸佛法、菩萨。”[3]在极乐净土里，音乐就是主要的教化工具，《守护国界主陀罗尼经》云：“一切诸天于虚空中奏诸天乐……所谓箫、笛、箜篌、琵琶、螺贝，种种天鼓、美妙声鼓，种种歌舞，恭敬称欢，供养于佛”[4]这类由职业伎人演奏美妙音乐的供养仪式就是佛经中大量天乐描写的依据。因此，在佛教石窟雕刻中出现了众多乐伎图像。

云冈石窟乐伎雕刻无疑是石窟佛教艺术的重要组成部分，是解读云冈佛教文

[1] 王恒.《试论云冈石窟佛像服饰特点》[J].《文物世界》，2001（2）.
[2] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：3043.
[3]《中华大藏经》[M].66：827.
[4]《中华大藏经》[M].66：956.

化艺术特征的一把钥匙。据统计，在云冈石窟现存的 45 个现存洞窟，几乎一半的窟中都有乐器伎图像。在云冈这三个时期的石窟乐器伎图像中，能够分辨的有近 600 件，乐器近 30 种，[1]弦鸣、气鸣、膜（体）鸣乐器种类俱全。它反映了我国 1500 多年前的音乐发展状况，是北魏音乐史的缩影，是一个宏伟壮丽的民族音乐厅，是世界上罕见的融古代音乐史、乐器史为一体的资料宝库。它为中国古代音乐史尤其是佛教音乐史的研究提供了重要的依据。对云冈石窟雕刻中乐伎图像的研究是云冈学不可分割的组成部分。

2.3.1 乐伎图像表现形式及其分类

云冈石窟雕刻的乐伎形式主要包括两个方面，一是表现佛界或俗界的专门性乐伎图像，二是点缀于石窟的图案有装饰性的乐伎图像。云冈石窟乐伎的体裁形式与当时中国佛教音乐的特点有着直接的关系。中国的佛教音乐素材源于中国民间音乐，它利用民间音乐，融合佛教内容，达到其宣传教义、吸引群众的目的。当然，佛教音乐如果完全俗化为民间音乐，就失去了神奇的内制力，就不可能慑服人心，使人敬仰膜拜。因而，佛教音乐家们探索、雕刻，精心设计出回旋飘荡、恍惚迷离的乐伎形象，在虚幻缥缈的香花流云的境界中宣传宗教，达到超脱现实的目的。云冈石窟乐伎图像的雕刻即展示了天乐和俗乐这两大类乐伎体裁形式。

一、天乐类

云冈石窟的乐伎图像表现的形象主要是乾闼婆（《维摩诘所说经》卷一：“乾闼婆，什曰：天乐神也，处地宝山中，天欲作乐时，此神体上有相出，然后上天也。”[2]）和紧那罗（慧琳《一切经音义》卷一：“紧捺洛，梵语，亦乐天名也。正梵音云紧娜罗，歌神也。其音清美，人身马首，女则姝丽，天女相比，善能歌舞，多与乾闼婆天以为妻室。”[3]）二位天乐神。天乐类按乐伎出现的位置及性质，可分为以下几种：

1、天宫乐伎，天宫乐伎即紧那罗。云冈石窟中的天宫乐伎有的刻在四壁上部天宫栏墙上成一列乐队，如第 5、6、7、8、9、10、12、13 等窟；有的在尖形窟龛下层圆拱的边上，如第 6 窟中心柱内的大龛；或刻在盝形天幕龛的方格内，如第一、二期窟内的各龛；或刻在明窗边缘的四周及窟顶平棋藻井的四周，如第 7、8、9、10 及 12 窟，这是天宫乐伎区别于其它天乐类乐伎的主要特征。天宫乐伎的形象早期有印度人的风格，大多袒上身，着短璎珞，披长巾，交叉于胸前，下着

[1] 刘晓伟.《云冈石窟乐器图像初探》[J]. 山西：山西大学音乐学院，2007 年.
[2]《大正藏》38：331，《中华藏》98：812.
[3]《大正藏》54：317，《中华藏》57：420.

羊肠大裙，赤脚。多采用结合西域的渲染法雕刻而成，形象生动，粗犷而富有立体感。它们有的平列排成一条长带出现在前有曲栏的天宫中，有的乐伎与舞伎相隔一间。还有供养人的形象，供养原指以动植物向神献祭，后被佛教吸收演变为各种不同的仪式，其中就包含音乐供养、歌呗供养和伎乐供养等仪式。

2、飞天乐伎，是指手持各种乐器或正在舞蹈的香音神，是所有洞窟乐伎中，数量最多，形象最为优美的一种乐伎，佛经中名为乾闼婆，亦称香音神或香神，俗称飞天。云冈石窟中的飞天可谓驰名中外，大都出现在洞窟四壁的上部或窟顶以及佛龛内外的上端，与天宫乐伎相比更具浪漫、神奇色彩，飞天乐伎的出现与繁茂，反映了我国古代音乐舞蹈发展的盛况，大大丰富了石窟乐伎的表现力。飞天乐伎几乎能演奏所有乐器，如第九窟前室北壁明窗西侧的飞天一个弹琵琶，一个吹横笛，边奏乐边舞蹈，相互呼应，密切配合，起伏飘逸，情趣盎然。

3、化生乐伎　化生是一佛教常用术语，是佛教中四生之一。东汉末年传入中国内地的净土思想宣传信仰阿弥陀佛及其信仰者可往生西方净土，在莲花中化生。佛教宣扬人有四生："一曰胎生，二曰卵生，三曰湿生，四曰化生。"佛教所指的化生就是从莲花中所生。"化"与"花"同义，"化生"就是"花和"的意思。佛教宣扬只要闻听佛经佛法，口诵阿弥陀佛，心想西方净土的人，其寿命终时，阿弥陀佛和八大菩萨就会接引他往生西天极乐净土。石窟中为了形象地表现这一内容，在莲花含苞或刚开的莲花中雕刻一些或坐或立的童子，称之为化生童子，在已开放的莲花上雕刻一些或坐或立的菩萨，称这为化生菩萨。在化生童子和化生菩萨中，有许多抱持乐器的形象，称之化生乐伎。云冈石窟中的化生乐伎均作童子相，亦可称为化生童子乐伎。如第 38 窟东西两壁的两株七宝树，俗称"音乐树"，树枝头有花，花间各有一持乐器的童子颂佛的化生童子乐伎是这类乐伎的精品，鲜艳美丽的花朵衬托着演奏乐器的化生童子乐伎，活泼生动、独具特色。

38 窟音乐树

二、俗乐类

云冈石窟中的俗乐类乐伎，是指在佛传故事画、民间供养画等表现世俗场景的乐伎。俗乐类按其乐伎的身份、性质，基本可分为两种：

1、故事图乐伎　石窟故事图乐伎是指佛本生故事、佛本行故事和因缘故事三种，在故事图中安排雕刻一些乐伎图像。而云冈石窟故事乐伎仅见于佛本行故事中，如第 38 窟北壁的释迦摩尼侧卧图像，台下的乐伎各持琵琶、横笛、箜篌、排箫、鼓。《大悲经》："一切歌舞种种音声，以如是一切乐具，恭敬尊重谦下供养。"可知乐伎除娱佛、颂佛外还有供养佛的功能。如石窟中释迦太子成长图的供养人乐伎、乘象投胎和耶输陀罗入梦画等中的供养人乐伎，就是典型的佛故事图乐伎。

2、民间乐伎　民间乐伎主要有供养乐伎、娱乐乐伎、祭祀乐伎以及杂技、百戏等。如第 38 窟的幢倒乐伎即表现了俗界的杂技爬杆的场面，乐伎缘幢直上作出飞鸟的动作，旁边又有鼓乐助兴，极富人间现实生活的情趣（详见后章论述）。这是以音乐、舞蹈、杂技等娱佛。

云冈石窟中的俗乐，规模不大，乐工人数也不多，乐器种类也较少，其位置也一般安排在四壁的下端即接近地面处，而天乐则与此反之。这是由于修造石窟者，为了宣传佛教，让人们去敬慕、信仰、崇拜而居心安排的区别。

2.3.2 乐伎形式的成因及意义

在《汉语大词典》中对"伎乐"有如下的解释："1、音乐舞蹈。《孔子家语·辩政》："五官伎乐，不解于时。"《后汉书·百官志二》："太子乐令一人，六百石。本注曰：掌伎乐。"［唐］韩愈《唐朝散大夫赠司勋员外郎孔君墓志铭》："遂以疾辞去，卧东都之城东，酒食伎乐之燕不与。"清梅曾亮《黄个园传》："君蓄名画数千，而不好伎乐。"2、指歌舞女艺人。《新唐书·田布传》："布号泣固辞，不听，乃出伎乐，与妻子宾客诀曰：'吾不还矣！"，《资治通鉴·梁敬帝太平元年》："腾乃陈伎乐于城下一面，徐弃兵，携妻子临城观之，腾潜师三面俱上，斩首万五千级，遂平之。"明李东阳《韩知休》诗："内家伎乐喧歌酒，外庭宰相还知否？"[1]可知在佛教经典传入中国之前，"伎乐"就已经出现，一般来说，我们对古代专门从事音乐、歌舞的艺人通称为"乐伎"。

魏晋南北朝以后，"伎乐"一词频繁出现在用汉文翻译的佛经中，如后秦鸠摩罗什所译的《妙法莲华经》卷三中说："四天诸王，为供养佛，常击天鼓，其余诸天

[1]《汉语大词典》[Z]. 上海：上海辞书出版社，1986：1179.

作天伎乐。满十小劫，至于灭度亦复如是。”[1]。东魏菩提留支所译的《大萨遮尼干子所说经》卷二：“无量百千诸天子等，住虚空中，作诸百千种种伎乐，俱出妙声供养如来，雨天衣雨，击诸天鼓”[2]。可知，伎乐不再是仅仅为了娱乐与庆典，还成为佛教造像中一个重要的内容，这是因为，伎乐可以作为对佛的供养和礼赞，以伎乐供养佛，可以得到无量的功德。《法苑珠林》中明确有记《百缘经》云：“昔佛在世时，舍卫城中有诸人民，各自庄严，作唱伎乐，出城游戏。至城门中，遇值佛僧入城乞食，诸人见佛欢喜礼拜，即作伎乐供养佛僧，发愿而去。佛即微笑语阿难，言此诸人等，由作伎乐供养佛僧，缘此功德，于未来世一百劫中不堕恶道，天上人中最受快乐；过有百劫后，成辟支皆同一号，名曰妙声。以是因缘，若人作伎乐供养三宝，所得功德无量无边，不可思议。故《法华经》偈云：“若使人作乐，击鼓吹角贝，萧笛琴箜篌，琵琶铙铜钹，如是众妙音，尽持以供养，皆已成佛道。”[3]同时，佛经中明确规定有“伎乐供养”，如鸠摩罗什的译著《妙法莲华经》中列出十种供养：“一华(花)、二香、三璎珞、……九伎乐、十合掌。”[4]其中伎乐供养就是第九种供养。

在北魏的现实社会中，佛教在传播过程中也借助了音乐歌舞的艺术形式，用来吸引信众达到传播佛教的目的。北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》中记载了当时洛阳的长秋寺、景明寺等寺院的许多乐舞、百戏演出活动，以此吸引信众。如：

长秋寺“中有三层浮图一所，金盘灵刹，曜诸城内。作六牙白象负释迦在虚空中。庄严佛事，悉用金玉，作工之异，难可具陈。四月四日，此像常出，辟邪师子，导引其前。吞刀吐火，腾骧一面。缘幢上索，诡谲不常。奇伎异服，冠于都市。像停之处，观者如堵。迭相践跃，常有死人。”[5]

景乐寺“至于六斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管嘹亮，谐妙入神。以是尼寺，丈夫不得入。得往观者，以为至天堂。”[6]

景明寺“至八日，……于时金花映日，宝盖浮云，旛幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聆动天地。百戏腾骧，所在骈比。”[7]

禅虚寺“有羽林马僧相善觝角戏，掷戟与百尺树齐等。”[8]

音乐，在印度的吠陀时代就被人们所喜爱，在汉译佛典中的乾闼婆和紧那罗被叫做音乐神。在佛教经典中对为何石窟内雕刻乐伎神有过论述，一种是在佛国

[1]《大正藏》9：22，《中华藏》15：537.
[2]《大正藏》9：327，《中华藏》17：856.
[3]《大正藏》53：567，《中华藏》71：785.
[4]《大正藏》9：22，《中华藏》15：537.
[5]［北魏］杨衒之.《洛阳伽蓝记》［M］.山东：友谊出版社，2001（5）：43.
[6]［北魏］杨衒之.《洛阳伽蓝记》［M］.山东：友谊出版社，2001（5）：49.
[7]［北魏］杨衒之.《洛阳伽蓝记》［M］.山东：友谊出版社，2001（5）：104.
[8]［北魏］杨衒之.《洛阳伽蓝记》［M］.山东：友谊出版社，2001（5）：176.

净土的世界中，就有这些美好的伎乐，一种是在人间用这些伎乐来供养，供养者可以得到各种好处。关于前者《佛说观弥勒菩萨上生兜率天经》："尔时此官有一大神，名牢度跋提……发弘誓愿，若我福德，应为弥勒菩萨造善法堂。……此声出时，诸女自然执众乐器，竞起歌舞。……时诸阁间，有百千天女，色妙无比……手执乐器，其乐音中演说苦、空、无常、无我诸波罗蜜。"关于后者《撰集百缘经》卷三："佛在舍卫国祇树给孤独园。时彼国中豪贵长着，各自庄严，着好衣服，璎珞还钏，齐持香花，作倡伎乐。……时彼诸人，见佛如来……各怀欢喜，前礼佛足，作倡伎乐，供养佛僧。"[1]《法华经·方便品》卷二云："若使人作乐，击鼓吹角呗、箫、笛、琴、箜篌、琵琶、铙、铜钹，如是众妙音，尽持义供养佛。或以欢喜心，歌呗颂佛德，乃至一小音，皆已成佛道。"

随着中西文化的交流，佛教的传入，我国佛教的忠实信徒和僧人为了达到他们向众生宣传佛教教义的目的，佛教音乐从一开始就取材于民间，从而获得了在本土上发芽生根的机会。[2]作为吸引信徒的工具，经过长期的发展，佛教音乐在南北朝时期极为兴盛，并且在寺院中得到广泛的利用。正是由于佛教音乐对佛教本身的发展起着积极的作用，在北魏云冈石窟中也就相应地出现了大量的乐伎图像。

公元439年，北魏灭北凉，"徒其国人与京邑，沙门佛事皆俱东"。"以禅业见称的"[3]昙曜也来到平城，在他主持开凿的石窟(16—20窟)中，主要是依据禅法所需而雕凿，所以，音乐的内容并不充分。随着佛教的逐步发展，加上统治集团想充分利用宗教这一工具达到统治人民的目的，而寂静的禅观远远不能满足佛教发展的需要，所以说乾闼婆、紧那罗等音乐神是为供养佛而出现的，在石窟造像中，就大批的把这些形象雕刻出来，所以在中期石窟中，融进了大量的音乐内容对佛教加以润色、渲染，从而达到吸引更多的教徒，使佛教本身得以迅速发展，这就是云冈石窟大量雕刻音乐内容的目的。

[1] 《大正藏》4：216，《中华藏》50：511.
[2] 杨荫浏.《中国古代音乐史稿》[M].北京：人民音乐出版社，1981：159.
[3] [梁]慧皎.《高僧传》[M].北京：中华书局，1997（10）：413.

第 3 章　云冈石窟中的乐器伎

云冈石窟中雕刻了大量的我国古代少数民族和中原传统乐器的图像，其数量种类之丰富，表现内容之生动，延续时间之久远，举世叹为观止。它是中华民族文化的结晶，是古人长期音乐实践的积淀，是各民族音乐文化大融合的硕果。德国音乐学家埃里希·冯·霍恩博斯特尔和库尔特·萨克斯于 1914 年发表的乐器分类体系，是以发音原理为基础，再结合乐器形态以及奏法，使理论性与实践性得以结合的分类体系，即把乐器分为弦鸣乐器、气鸣乐器、膜（体）鸣乐器三类。按照此分类方法，以下将分别对云冈石窟中所雕刻的乐器进行概括归类。

3.1 弦鸣乐器的基本概况

云冈石窟中雕刻的弦鸣乐器品种丰富，是我国传统弦鸣乐器的组成部分，也是云冈学音乐分支的重要组成部分。在云冈乐器中，弦鸣乐器共有 5 个种类，各类乐器的雕刻数目繁多。在第一期只有两种弦鸣乐器：曲项琵琶、箜篌，都是西域乐器，第二期只有阮咸、三弦和琴是中原乐器，其余都是琵琶和箜篌。在第三期中也只有琴、筝两种中原乐器，这说明出现在云冈石窟中的弦鸣乐器中，西域来的乐器是主角，尤其是各种形态的琵琶、箜篌。可以说从北魏开始，中国音乐史开始进入音乐色彩更为丰富的管弦时代。

根据史书记载，我国早在周代就有了弹拨乐器。春秋战国时期，琴、瑟、筝等弹拨乐器已经出现，伯牙用琴演奏的《高山流水》，可以说是当时弹拨乐器演奏技巧之最。汉代，弹拨乐器迅速发展，乐器品种不断增多，不仅有琴、筝，还有了阮咸等乐器。南北朝时期，西域的曲颈琵琶、箜篌等乐器的传入丰富了中原弹拨乐器的内容。北魏时期弹拨乐器发展概况，也较真实地反映在云冈石窟雕刻中。笔者以项阳、陶正刚《中国音乐文物大系·山西卷》及林莎《云冈石窟乐器图像补正与辨识》为依据，经过进一步的比较辨析，按云冈石窟的三个时期将弦鸣乐器的雕刻数量与分布统计作以下表格：

云冈石窟弦鸣乐器数量分布一览表

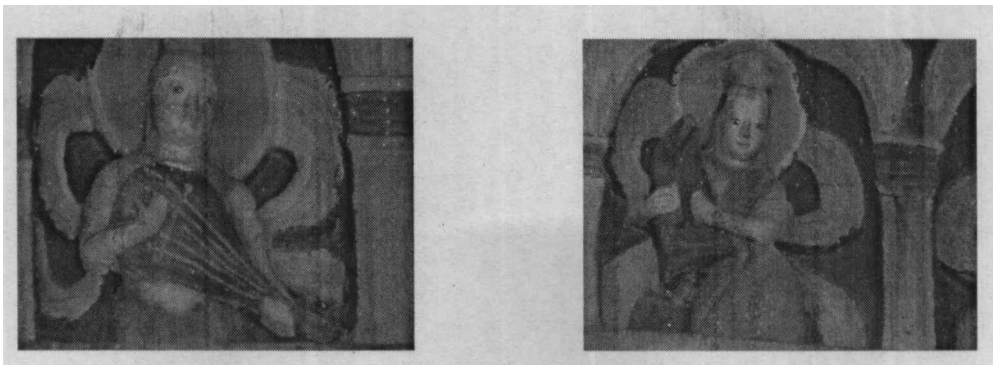
窟号 / 数量 / 乐器	第一期		第二期										第三期			
	16	17	1	2	6	7	8	9	10	11	12	13	15	21	37	38
琵琶	1		2	2	27	2	3	6	5	10	8	1	2	1	1	4
竖箜篌	1				1	2	2	1			3		2			2
琴					3			1	1	5						1
阮咸					1											
筝														1		1
三弦											1					

由上表统计可知，云冈石窟中雕刻的弦鸣乐器大体有琵琶、竖箜篌、琴、阮咸、筝、三弦琴等五种，其中，除了琵琶、竖箜篌不是我国本土乐器外其余都产生于中原地区。从石窟中雕刻各种乐器的数目来看，前两种外来的弦鸣乐器远远多于本土乐器，尤其是第二期石窟中最为明显。不但说明北魏自石窟开凿之始就重视西域的音乐文化，而且在孝文帝执政期对各民族的音乐文化重视程度更深了。其中，琵琶的数目又是最多，佛教的石窟中出现如此多的琵琶是有原因的，佛陀认为琵琶是人内心平衡的象征，因为琵琶之义谐“调”，还把弹拨琵琶比作佛经教义的学习。

琵琶：“琵琶”一词在我国古代泛指汉族及各少数民族的多种弹拨乐器。[汉]许慎《说文解字》中并没有此词，而是与其读音相同的“批把”，而后汉刘熙的《释名》解释为“推手前曰批，引手却曰把”，可知“批把”是一个象声词。汉代琵琶是对圆形音箱的阮、秦汉子等本土弹拨乐器的泛称。至隋唐代，琵琶之称谓才专用于梨形音箱、曲项短颈的弹拨乐器。《隋书·音乐志》：“今曲项琵琶，竖头箜篌之徒，并出自西域，非华夏之旧器。”[1]南北朝时期，由波斯传入短颈琵琶，四弦曲项。另有五弦是琵琶的姊妹乐器，其音箱小于琵琶，多为梨形，手弹拨弹并存。云冈石窟中 70 余件琵琶雕刻基本上属于以上两种类型，但音箱大小、

[1] [唐]魏征.《隋书·音乐志》[M].北京：中华书局，1973：378.

琴颈长短均有诸多变化。短颈、大音箱的琵琶主要出现在早中期洞窟中，见于第 16 窟南壁、第 11 窟南壁明窗下层以及第 6 窟天宫伎乐列龛。晚期琵琶雕刻则基本上表现为长颈、梨形音箱。



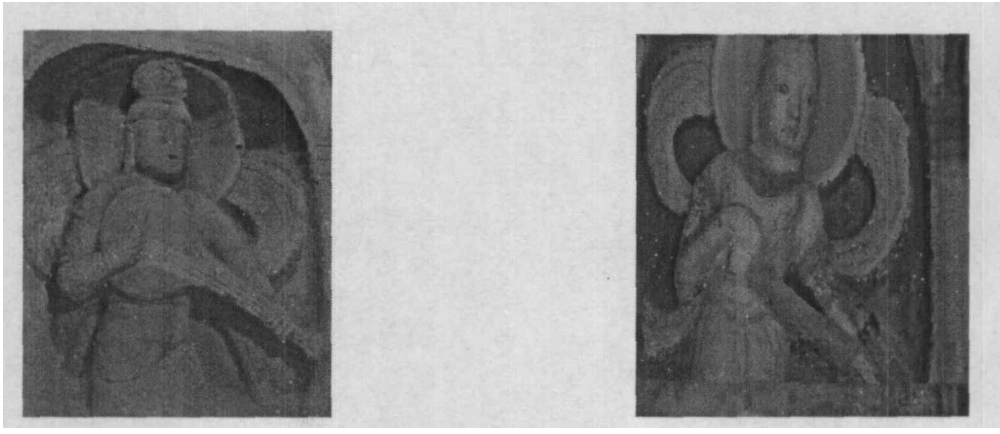
五弦琵琶伎　　竖箜篌伎

竖箜篌：是汉时经由中亚一路传入中国。其制以木，多弦，三角形框架。弓部中央插入一系弦横木，即今所谓肘木，肘木下端的小柄是脚柱。石窟中竖箜篌雕刻形制变化多，有三角形状，也有弓形，体形大小不一，奏法亦不尽相同，乐伎将肘木搭在肩头，右胁、左胁，双手、单手均有。一手持脚柱，一手回手反拨琴弦，共鸣槽与拴弦部位整体弯曲呈弓形。

琴：又名七弦琴，今亦称古琴。《吕氏春秋》记载由古朱襄氏时期的士达作五弦琴，（《吕氏春秋·古乐篇》："士达作为五弦琴，以来阴气，以定群生"）又有"伏羲造琴"等传说。周文王、周武王各加一弦，成为七弦琴。石窟中，由于年代久远、风化水蚀等因素，"古琴的弦数、指法等细部刻画均泐蚀漫漶，难于分辨，即便偶有弦可识，亦不足为据，只能由其面板箱外观形制上推测。"[1]

阮咸：是受弦鼗的启发而创造的，是我国最古老的弹拨乐器之一，圆形音箱，直柄，4 弦 12 柱，晋时定型，因晋代名士阮咸善弹此器，加之当时社会对竹林七贤的崇尚，受名阮咸。我国历史上以人名命乐器名并不多见，可见阮咸对此器的贡献之大。《旧唐书·音乐志》："阮咸亦秦琵琶也，而颈长过于今制，列十有三柱，武太后时，蜀人荆朗于古墓中得之，晋《竹林贤图》所弹与此类，因谓之阮咸。"[2]古时亦称秦琵琶或月琴。阮咸主要见于云冈中期第 6 窟，其形制为四弦，圆形音箱，长柄直项。

[1] 赵昆雨.《云冈石窟乐舞雕刻研究》[J].《敦煌研究》，2007(2).
[2] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1076.



第6窟正室东部上层　阮 咸　　第12窟前室北壁上层　三 弦

筝：亦称古筝，关于筝的记载最早见于司马迁《史记·李斯列传》："夫击瓮叩缶、弹筝搏髀而歌呜呜，快耳目者，真秦之声也"。[1]由此可知，早在公元前4世纪，筝就作为一种歌唱的伴奏乐器流行在陕西了。传说筝源于瑟，其制小于瑟而大于琴。《旧唐书·音乐志》："筝……制与瑟同而弦少。"[2]云冈石窟中，筝多呈长方形，两端微垂，呈弧面，概因筝刳桐为体，匣式拼合，要适应弦的张力，面板势必呈弧形，以便排列雁柱。[3]

三弦：《中国音乐文物大系·山西卷》载第12窟前室北壁上层有一乐伎所持乐器是三弦。西晋傅玄《琵琶赋》序有："杜挚(三国时人)以为嬴秦之末，盖苦长城之役，百姓弦鼗而鼓之。"[4]一般多认为三弦就是由这种弦鼗演变而来的，它最早在北方边疆的军队中使用。[日]林谦三《东亚乐器考》对此有详细的论述认为三弦这一名称明确出现应该是在元代，文中又引[明]杨慎《升庵外集》云："今之三弦，始于元代。《小山词》云：三弦玉指，双钩草字，题赠玉娥儿。"[5]所以，该乐器可能只是形制近于三弦，故暂称为三弦。另有第21窟东壁上层的龛楣格中有一乐伎持梨形曲项琵琶，但其三根琴弦清晰可见，关于此乐器定名待考。

[1] [汉]司马迁撰.《史记》[M].北京：中华书局，1963（6）：2543.
[2] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1076.
[3] 项阳、陶正刚.《中国音乐文物大系·山西卷》[M].河南：大象出版社，2000：307.
[4] 引自[唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3679.
[5] [日]林谦三.《东亚乐器考》[M].北京：音乐出版社，1961：230.

第 21 窟 三弦曲项琵琶

自永嘉之乱后，中原地区分崩离析，乐工乐器四处流散，直到魏太祖太武帝拓跋珪平定中山后，才得到部分中原乐器，并继承了中原传统乐制。拓跋氏在建国的时候，所接受中国古乐的内容是相当丰富的，《魏书·乐志》："永嘉已下，海内分崩，伶官乐器，皆为刘聪、石勒所获，慕容儁平冉闵，遂克之。王猛平邺，入于关右。苻坚既败，长安纷扰，慕容永之东也，礼乐器用多归长子，及垂平永，并入中山。自始祖内和魏晋，二代更致音伎；遗太祖定中山，获其乐县。"[1]这段记载说明了永嘉之乱后，中原乐器的流传和拓跋氏建国前后所接受中原乐器的情形。众多中原传统的弦鸣乐器被雕刻于云冈，并且在民间广泛流传，说明北魏时期鲜卑族的统治者继承了中原传统的礼乐制度，强调了音乐移风易俗的社会功能，对中原礼乐文化采取了积极的认同态度，推进了北魏音乐的汉化进程，加快了民族汉化的步伐。

3.2 气鸣乐器的基本概况

云冈石窟上的气鸣乐器图像更为丰富多彩，这些乐器历史悠久、造型独特、音色丰富，对研究中国古代各民族的传统气鸣乐器，提供了大量翔实的图像资料。

我国古代文献中就有许多关于气鸣乐器的记载。全国各地亦出土了不少此类乐器，如 1987 年河南舞阳出土的骨笛，距今约有 8000 多年的历史。同时，我国石窟雕刻、墓葬壁画、砖画、石雕等也有气鸣吹奏乐器的图像，均反映出古代传统气鸣乐器发展的盛况。云冈石窟上的气鸣乐器雕刻属于音乐图像学形态中的乐器形式，可以说，它与北魏石窟艺术同时诞生、同步发展，在石窟的各个时期均有气鸣乐器的雕刻。其具体分布统计如下表；

[1] [北齐]魏收.《魏书·释老志》[M].北京：中华书局，1974：2827.

云冈石窟气鸣乐器数量分布一览表

窟号 / 数量 / 乐器	第一期		第二期										第三期					
	16	17	1	2	6	7	8	9	10	11	12	13	15	21	27	30	37	3
筚篥	2			1	13	2	2	4	1	7	4	3	2			1		7
排箫	2			1	11	2	1	2	2	8	4	3			1	1		6
横笛			1		12	2	2	4	4	5	4	1	1	2		1		7
义觜笛	2				4				1	1	1							
异形笛									1									
法螺	1			1	7	2		1	2	3	4	1				1		2
箫				1	1													
笙												1						1
埙					1			1										
角												1						
吹叶、指										1	1	1						
口哨									1									
斜弯管					1													

由上表可只，第一期的气鸣乐器只有 4 种、7 件，种类与数量并不是很多；第二期则有 13 种乐器，数量明显急剧增多；第三期有 5 种 33 件乐器。总体来说，在云冈气鸣乐器中出现最多的是筚篥、排箫、横笛等，这些乐器是由西域传入的，出现最少的是吹叶、角等，这些主要是鲜卑族自己传统的“马上之乐”，同弦鸣乐器一样，石窟第二期的气鸣乐器雕刻数量最多，品种更为丰富。大量的西域气鸣乐器的出现正反映出北魏鲜卑族对待个少数民族文化的态度是积极的。

筚篥：亦称“悲管”、“笳管”、“管子”等，公元 4 世纪随龟兹乐传入内地，是龟兹乐中固有的乐器。云冈石窟中有 49 件，其制略短粗，吹奏者多将管体侧斜执，并且有大小之分，这是与声部和音区的要求相适应的。

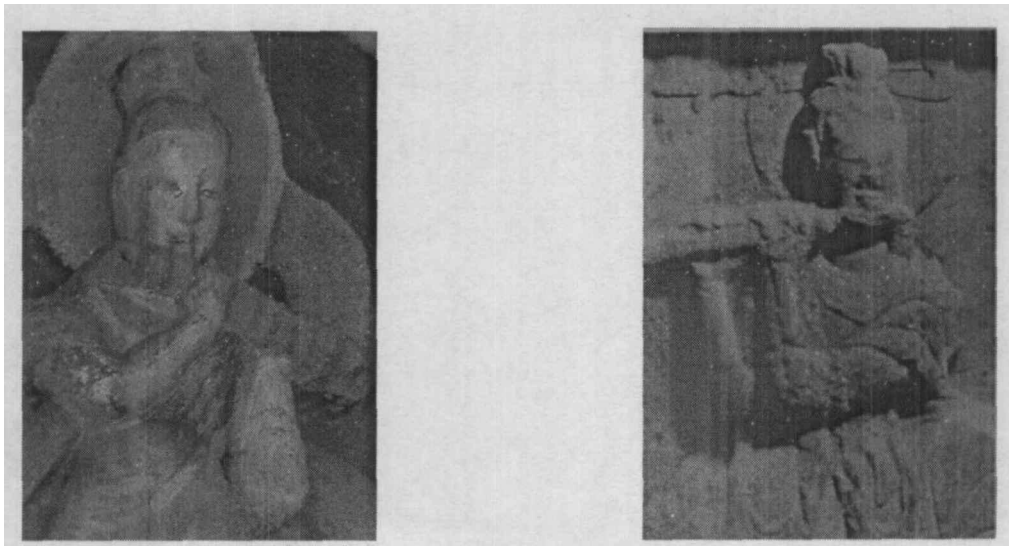
第 6 窟东壁上层 箜 篌　　第 6 窟西壁上层　排 箫

排箫：早在 4000 多年前的伊耆氏时已有用芦苇编制的吹奏乐器籥，舜时期的乐舞《韶》就是用排箫演奏的。《诗经 •周颂》：“*箫管备齐，喤喤厥声*”。[1]《世本 •作篇》：“*箫，舜所造，其形参差象凤翼，十管，长二尺。*”[2]而“排箫”一词在古文献中到元代才出现，古时可能都称其为箫。排箫是我国古代编管多音乐器，由发音不同、参差不齐的竹管依长短梯形编排，原是可以模拟鸟鸣的乐器，其形制像凤的翅膀。石窟中约有 38 件，管数不尽一致，有七管、九管、十管、十二管、十五管，以十管、十二管居多。早中期洞窟中其表现为由短至长、排列有序的梯形，晚期时趋于平整，如第 6 窟排箫雕刻就是梯形。

横笛：即笛，无簧竹管乐器，横吹。天然竹管制成，设一吹孔，数个按孔且各朝按孔不一。云冈石窟中，横笛雕刻颇为流行，共见 40 余件，其长短粗细不均，左吹右吹兼存，有演奏形态的因素，也有构图上刻意讲求对称的安排。横笛突出表现的是高音声部音色，石窟中通常与琵琶、排箫等组合。

义觜笛：云冈石窟雕刻中可被识别的“义觜笛”伎共 16 身，其演奏姿势与吹奏横笛的姿势基本相同，不同的是，比横笛略粗，且在吹孔上方有一凸起部分，例如：第 12 窟前室北壁上层第 12 身乐伎，以及第 6 窟等都有这种形制的乐器雕刻。其形制较为特殊，对此乐器作以下考证：

[1] [清]阮元校刻.《十三经注疏 • 毛诗正义》[M]. 北京：中华书局，1980（10）：595.
[2] [汉]宋衷注、[清]秦嘉谟.《世本八种 • 作篇》[M]. 北京：北京图书馆出版社，2008：484.



云冈第12窟前室北壁
上层“义觜笛”伎

河南巩县石窟寺第1窟西壁
第1身“义觜笛”伎

有关“义觜笛”的古文献记载，最早见于[唐]杜佑的《通典》：“今横笛去觜，其加觜者谓之义觜笛。”[1]根据这段文献可以得知，“义觜笛”是一种加有“觜”的横吹笛类乐器。[宋]陈旸《乐书》云：“义觜笛，如横笛而加觜，西凉乐也，今高丽乐亦用焉”。[2]也道出“义觜笛”是有“觜”的乐器，形制与笛相似，且不是本土乐器。肖兴华先生在《云冈石窟中的乐器雕刻》中认为“是在横笛上加一个嘴，为了演奏的方便……是经过改造了的笛，称它为义觜笛”。[3]

《说文解字注》：“觜，鸱舊头上角觜也。段玉裁注：角觜，萑下云毛角是也。毛角，头上毛有似角也。觜犹[illegible]，锐词也。毛角锐，凡羽族之咮锐，故鸟咮曰觜。俗语因之，凡口皆曰觜。其实本鸟毛角之称也，鸟口之觜，《广雅》作[illegible]”。[4]段玉裁在这里已经清楚的阐明了“觜”的两个含义：1、比喻鸟喙或凡口皆曰觜；2、特指毛头鹰头上的毛角。《形音义综合大字典》中亦云：“觜，乃鸱舊头上突出如角之毛角，故从角。惟此本义古罕见用，今所行者为别义”。[5]这是探赜义觜笛之“觜”的用法与源流的极为重要的一点史实依凭。“觜”作“鸟喙”讲可以引申为人嘴、嘴脸等，亦可作“吹嘴”讲。而且我们还注意到“觜”古来就有两种读法：1、[唐]慧琳《一切经音义》：“觜宿，子移反（Zī）。《尔雅》：娵觜之口，营室东壁也。孙炎曰：娵觜之叹，则口门方，营室东壁。四星方似口，

[1] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3683.
[2] [宋]陈旸.《乐书》[M].//《影印文渊阁四库全书》[M].台湾：商务印书馆，1986：585.
[3] 赵昆雨.《云冈石窟乐舞雕刻研究》[J].《敦煌研究》，2007(2).
[4] [汉]许慎、[清]段玉裁注.《说文解字注》[Z].上海：上海古籍出版社，1981：186.
[5] 高树藩编纂.《形音义综合大字典》[Z].台湾：正中书局印行，民国七十三年增订五版：1659.

因以为名也”。[1]这里特指二十八星宿之一觜星。2、《集韵》卷之五上声纸韵第四曰：“觜，祖委切，或作嘴。”[2]又《钜宋广韵》卷第三上声纸韵第四曰：“觜，喙也，即委切”。[3]“觜”读作（Zuǐ），比喻禽鸟类的嘴或凡口皆曰觜，同样，“义觜笛”的“觜”也必须读作（Zuǐ），作“吹嘴”讲。而“义”即“假、外”的意思，《古今词话·词品》：“义甲，刘言史‘迸却琉璃义甲声’，弹筝所以护甲者。如假髻曰义髻，笛有义嘴，衣有义襕，皆外也。”[4]所以说“义觜”就是个附加的吹嘴。

《太平御览》云：“《世本》曰：‘苏成公造篪，吹孔有觜如酸枣。苏成公，平王时诸侯也’”。[5]苏成公所造的篪是“吹孔有觜如酸枣”，所以，“义觜笛”与“篪”的吹孔都有吹嘴。《旧唐书·音乐志》：“篪，吹孔有觜，如酸枣。横笛，小篪也。汉灵帝好胡笛，五胡乱华，石遵玩之不绝音。《宋书》云：‘有胡篪出于胡吹’，则谓此。梁胡吹歌云：‘快马不须鞭，反插杨柳枝。下马吹横笛，愁杀路傍儿。’此歌辞元出北国，之横笛皆去觜，其加觜者，谓之义觜笛”。[6]由此可知，南朝宋时的“胡篪”也是吹孔有像酸枣一样的吹嘴，它在唐代及以后被称作“义觜笛”，观云冈石窟雕刻中的“义觜笛”的形制，其吹孔上方凸起部分就是附加的“如酸枣”的吹嘴。故，此“义觜笛”就是南朝宋时期所谓的“胡篪”。《乐书》称义觜笛属西凉乐，而西凉乐是魏晋以来兴盛于凉州地区的乐舞，魏太武帝征服凉州，将其带回平城。《旧唐书·音乐志》云：“《西凉乐》者，后魏平沮渠氏所得也。晋、宋末，中原丧乱，张轨据有河西，苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐有钟磬，盖凉人所传中国旧乐，而杂以羌胡之声也。魏世共隋成重之”。[7]表明西凉乐中有中国旧乐的成分，其中可能就有篪。中原地区局势不定、战争频繁，使这种篪渐渐流散以至消失，而传入凉州地区的篪被魏太武帝带回被称作“胡篪”，唐代及以后却纷纷称作“义觜笛”。《旧唐书》卷二九载：“‘高丽乐’……乐用弹筝一，搊筝一，卧箜篌一，竖箜篌一，琵琶一，义觜笛一，笙一，萧一，小筚篥一，大筚篥一，桃皮筚篥一，腰鼓一，齐鼓一，檐鼓一，贝一。”[8]和《新唐书·礼乐志》卷二一载：“‘高丽伎’……又有五弦，义觜笛，笙，葫芦笙，萧，小觱篥，桃皮觱篥，腰鼓，齐鼓，檐鼓，龟头鼓，铁版，贝，大觱篥。”[9]

[1] [唐]慧琳.《一切经音义》[Z].上海：上海古籍出版社，1986：1816.
[2] [宋]丁度等.《集韵》[Z].上海：上海古籍出版社，1985：311.
[3] [宋]陈彭年.《钜宋广韵》[Z].上海：上海古籍出版社，1983：164.
[4] [清]沈雄纂、江尚质增辑.《古今词话·词品》[M].北京：中国图书馆据康熙二十八年宝翰楼刻，1981：14.
[5] [宋]李昉.《太平御览》[M].北京：中华书局，1960：2617.
[6] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1075.
[7] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1069.
[8] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1070.
[9] [宋]欧阳修、宋祁.《新唐书》[M].北京：中华书局，1975：469.

分别记载了唐代十部乐和九部乐的高丽伎乐队中编配有“义觜笛”。而它既是西凉乐的乐器，又被高丽乐伎所用，可见“义觜笛”在当时的流行程度及西域乐器东渐之一斑。

北魏统治者为了充实自己的政治中心区，在军事进攻的同时无一例外的采取徙民措施。可以说，如果没有大批移民的迁入，北魏平城（今山西大同）的文化繁荣只能是空中楼阁。最早向平城的大规模移民是在天兴元年（公元 398 年）攻灭后燕之后，《魏书·太祖纪》卷二载：“徙山东六州民吏及徙何、高丽杂夷三十六万，百工伎巧十万余口，以充京师。”[1]太武帝拓跋焘在位时期，更是掀起了向平城移民的高潮。《魏书·乐志》卷一百九载：“始光四年（公元 427 年）世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。”[2]平定中山、统万等地后，又驱迫工巧伎匠十万户迁到平城。至太延五年（公元 439 年）北魏西伐北凉取得决定性的胜利，北方长期分裂割据的局面复归于统一，随之又开始了一场大规模的移民行动，强徙三万户民、隶、工、巧到平城。北魏统治者对石窟有较深的感情，其帝王贵族多信奉佛教并支持建立寺院，由帝王直接主持开凿的石窟寺成为一种新的佛寺形式，因此举国上下大兴庙宇，早在道武帝时就揭开了北魏崇佛礼佛的序幕，填补了当时鲜卑族的社会意识形态的空白。建国之初在京城建筑佛教场所，安置僧众，又在武州山下开窟造像，强徙至平城的各地能工巧匠在繁荣平城文化、铸就后世闻名天下的云冈石窟发挥了重要的作用。他们在雕刻过程中不自觉的将自己平素耳濡目染、感受甚深的各民族乐舞内容附注于凿下，云冈石窟多处雕刻西凉乐特色乐器“义觜笛”的原因也就自然明了。

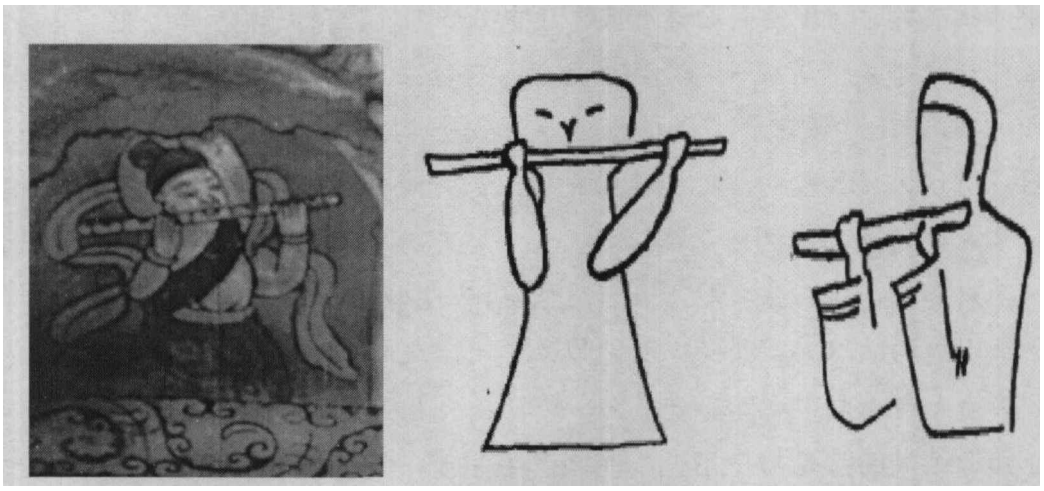
除云冈石窟外，由皇家主持开凿于北魏宣武帝景元年间（公元 500 年—公元 503 年）的河南巩县石窟中也有演奏“义觜笛”乐伎的雕刻，巩县石窟寺中的乐伎雕刻图像所表现的是帝后礼佛的情景。所以说，云冈石窟和巩县石窟中“义觜笛”的雕刻是一脉相承的。

“义觜笛”是一种吹孔有“觜”（吹嘴）的西凉乐的特性乐器，笔者结合文献资料比照云冈石窟中雕刻形制认为：此乐器就是在吹孔处设一像酸枣一样吹嘴的篪，即苏成公所造之篪，自传入西域就被作为西凉乐的特性乐器长期保存了下来，魏太武帝平凉州后将其带回平城后，称其“胡篪”，自唐以后它又被称作“义觜笛”。“义觜笛”在北魏石窟和唐九、十部乐高丽伎中都有出现，而不见于隋朝的文献记载，笔者认为主要原因是：隋朝统一中国后，隋文帝杨坚对少数民族音乐文化持排斥、抵制的态度抑制了各民族音乐文化的融合发展。隋朝建立初期，宫廷沿

[1] [北齐]魏收.《魏书》[M].北京：中华书局，1974：32.
[2] [北齐]魏收.《魏书》[M].北京：中华书局，1974：2826.

袭了北周的乐志，即含有许多西域少数民族的乐舞成分，这当然是那些信奉神秘主义的保守派极力反对的，他们认为这种音乐是不能适应隋朝统治阶级需要的，“太长雅乐，并用胡声”是不应该的。于是，隋文帝下令围绕着如何制定一部能反映隋朝统治者意志的乐制，展开了七年之久的争论——开皇乐议，其最终结果导致了隋文帝对少数民族音乐的排斥，使我国古代各民族的音乐文化的发展受到了阻碍。唐高祖时，经济繁荣、文化昌盛，各族文化集聚长安，流散的各少数民族乐器又回到中原，唐九、十部乐中出现“义觜笛”就不足为奇。

异形笛：云冈石窟第 10 窟雕刻于孝文帝初期约公元 484 年至公元 489 年间，其窟前室南壁上层天宫一伎乐所持乐器类似笛类，但名称尚不明确，所以云冈石窟研究院的赵昆雨先生称:“云冈第 10 窟前室南壁上层天宫伎乐列龛中，一伎者 所持乐器横吹，中央设吹孔，两边分设 3 个吹孔。关于这个乐器的称谓，目前尚不明。”[1]故称为“异形笛”。此“异形笛”为中央设吹孔、两边分别设指孔的横吹乐器，其吹奏姿势与今云南少数民族景颇族的民族乐器——吐良相似；其中央的吹孔和两边的指孔又颇似中唐时骠国（今缅甸）的两头笛，但与两乐器在构造上有区别。



云冈第 10 窟前室南壁上层天宫伎乐　　长沙杨家湾汉墓出土木俑　　山东南武阳东阙汉代画像石

此“异形笛”的特点是吹孔与指孔不在一个平面内，它的吹孔开在管中部，管两端似有封底，吹孔左右两侧皆开有音孔，以至其演奏姿势为由两手手背朝外按指演奏，笛管放在大拇指与食指之间，表现力极为丰富。有学者认为，两手手背都朝外的演奏姿势，是因为封建皇帝忌惮演奏者把手指指向他的缘故，这也未尝不是一种推理。历史上的确有迎合皇帝心理而作出的演奏姿势。据《宋史·乐

[1] 赵昆雨.《云冈石窟乐舞雕刻研究》[J].《敦煌研究》，2007(2).

志》：乾德四年（公元 966 年）判太常寺和峴言“乐器中有‘叉手笛’，乐工考验皆与雅音相应……此笛足以协十二旋相之宫，亦可通八十四调，其制如雅笛而小，长九寸与黄钟管等。其窍有六，左四右二，乐人执持，两手相交，有拱揖之状，请名之曰‘拱辰管’”。[1]这是一段颇为重要的文献，它说明了此种形制的历史、大体形制和性能。至于两手交叉如拱揖状，则无疑是为了迎合封建皇帝，其法不足取。在汉代出土的文物及石刻中，有不少图像可以证明此种形制在当时颇为流行。

究其根本，两手手背都朝外的演奏姿势还是由乐器本身的构造决定的，因为只有当吹孔和按指孔不在同一平面上时，才能自然而然的用这种姿势进行演奏。文献记载的中原雅乐器篪就是这种情况，《通典》描述了篪形制：“篪，竹也，六孔，有距，横吹之。”[2]《北堂书钞》引《五经要义》：“篪，竹也，六孔，有底。”[3]《楚辞集注·东君注》曰：“篪，以竹为之，长尺四寸，围三寸，一孔上出，横吹之。”[4]由以上文献记载可知，篪是一竹管笛类乐器，且两端封底，其“一孔上出”也正是说明了吹孔与其它按音孔不在同一个平面上，以至其演奏姿势为由两手手背朝外按指演奏，篪身放在大拇指与食指之间。又[明]朱载堉《乐律全书·律吕精义·内篇》卷之八对此种形制有较详的记载：“尝于好事之家见一古器，铜色若漆，状类诗筒。中空而两端有底，底中心皆无孔。前而左右皆三孔，共为六孔。孔径约一分半，惟居中一孔，翘然上出，可径三分。后面有铭三字，字皆古篆，甚奇，其文曰：‘黄钟篪’。两端围径大小与开元通宝同，横排钱十四枚则与篪之长同，所谓大篪长尺四寸也。律家相传以为开元钱之径即古黍尺之一寸，信矣。径一寸者所谓围三寸也。以蔑探之，共中空处约径七分，筒厚一分半，吹之呜呜然，其声和雅，盖三代之物，稀世之宝也。”朱载堉又介绍了此篪的开孔法：“用纸一条比篪两端取齐，折为四折，以墨界之，又折为六折，亦以墨界之，数其界者，共为七道，每道之际各开一孔，中间一大孔向上，左右六小孔向外。”[5]云冈之“异形笛”的吹孔与按指孔不在同一平面上，且管两端似有封底，观其演奏姿势，我们可以推断应为吹孔在管中部的“篪”。

今云南景颇族的民族乐器吐良是由每节长一尺左右的两节竹管组成，竹管一节粗，一节稍细，两孔套接处开有一个大孔（吹孔），有的开成长方形（长约两厘米、宽约一厘米），有的开成圆孔（直径一厘米左右）。由于吐良没有指孔而只有一吹孔，所以其演奏方法奇特，演奏者左手反握竹管一端，把吐良横在嘴唇上吹，

[1] [元]脱脱等撰.《宋史》[M].北京：中华书局，1985：2941.
[2] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3682.
[3] [唐]虞世南编纂.《北堂书钞》[M].北京：学苑出版社，1998：204.
[4] [宋]朱熹.《楚辞集注》[M].上海：上海古籍出版社，1979：42.
[5] [明]朱载堉.《乐律全书·律吕精义》[M].//《影印文渊阁四库全书》[M].台湾：商务印书馆，1986：307.

口形如演奏今天的竹笛，靠左手大拇指和右手手掌一堵一放两端竹口来改变音高，加上用气的粗细变化，超吹泛音，就能吹出丰富的多彩的曲调。而中唐时骠国（今缅甸）的两头笛是有两个吹孔的横吹乐器，“其长为 3（一尺二寸）与 4（一尺六寸）之比，各近管端开口，而两管吹口互相接近，连为一管的笛”。[1]

篪是我国古代宫廷雅乐中不可缺少的乐器。《周礼·春官》记载了笙师掌教吹笙、篪、埙等管乐器。春秋战国时期，乐器演奏技术达到更高水平，篪与埙的音色更加融合、协调。古代雅乐中，埙、篪常在一起演奏，故《诗经·小雅》有“伯氏吹埙，仲氏吹篪”的记载。到了汉代，篪在雅乐中仍占有重要的地位，《后汉书·明帝记》卷二云：“永平十年，闰月甲午，南巡狩，幸南阳，祠章陵……召校官子弟作雅乐，奏《鹿鸣》，帝自御埙、篪和之，以娱嘉宾。”[2]北魏太和年间，原本对汉族文化有浓厚兴趣的孝文帝开始加快北魏汉化的步伐，不但“诏定乐章，非雅者除之”而且还立孔子庙于京师，所以说代表中原汉族的雅乐器篪出现在云冈第 10 窟并非偶然，它与孝文帝的汉化意识是密切联系的，生动反映了北魏的汉化改革政策。北魏后期，宫廷雅乐器流传到民间，老妪吹篪的故事流传甚广：“后魏河间王琛，最为豪首，有婢朝云，善吹篪，能为团扇歌、陇上声。琛为秦州刺史，诸羌外叛，屡讨不降。琛令朝云假为贫妪吹篪而乞，诸羌闻之，果皆流涕，迭相谓曰：‘何为弃坟井在山谷为寇也’，即相率归降。秦民语曰：快马健儿不如老妪吹篪。”[3]由此可知，篪在当时已是相当流行。拓跋鲜卑族允许中原如此重要且具有代表性的传统雅乐器出现在自己的皇家乐队中，可知北魏统治阶级对待中原传统雅乐的态度是积极的。

法螺：亦称蠡或贝，单音乐器，无固定高音，始见于中期窟，晚期渐失。这一乐器的最显著特征是，外表浅浮雕螺纹装饰。因其具有佛法依轨、礼器之象征，有时领居乐队之首。在佛教经典中常以法螺之音悠扬深远来比喻佛陀说法之妙音，《法华经·序品》：“今佛世尊欲说大法，雨大法雨、吹大法螺，答大众之心喜瑞。”[4]比喻佛说法之庄严。丁宝福《佛学大辞典》载：梵语商佉，译曰珂贝，即螺贝也。螺贝之声远闻，以喻佛之说法广被大众。又螺声勇猛，以表大法之雄猛。又吹螺而号令三军，以譬说法降魔。可以说法螺实际上是用于佛教中的一种法器。[5]

笙：是世界上最早的自由簧乐器。关于笙的起源《世本·作篇》：“随作笙。”“女娲作笙簧。”[6]《尔雅·释乐》：“大笙谓之巢，小者谓之和。”早在殷代的甲

[1] [日]林谦三.《东亚乐器考》[M].北京：音乐出版社，1962：446.
[2] [宋]范晔撰、[唐]李贤等注.《后汉书》[M].北京：中华书局，1973：113.
[3] [北魏]杨衒之.《洛阳伽蓝记》[M].山东：友谊出版社，2001：156.
[4]《大藏经》34：32-33，《中华藏》94：47-48.
[5] 丁福保.《佛学大辞典》[Z].北京：文物出版社，2002 年.
[6] [汉]宋衷注、[清]秦嘉谟.《世本八种·作篇》[M].北京：北京图书馆出版社，2008：482-483.

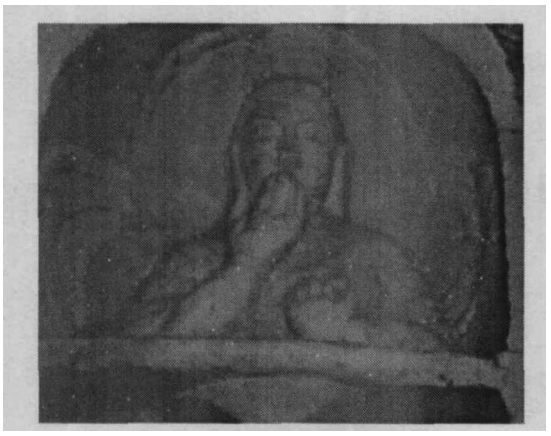
骨文中就有“和”(小笙)的名称，春秋战国时期，笙是汉民族最主要乐器之一。《说文解字注》：“笙，十三簧，象凤之身。笙，正月至物，物生故谓之笙，大者谓之巢，小者谓之和，从竹，生声。”《尔雅·释乐》郭璞注：“笙，大者十九簧，小者十三簧”。[1]笙在历代都有不同的形制，有十九簧的、十七簧的、十三簧的，还曾出现过三十六簧的凤笙。笙由斗子、笙管、吹嘴三部分构成，其构造复杂，石窟中所见不多，第 13 窟笙雕刻仅具轮廓，第 38 窟则十分精致，长嘴，圆形笙斗，簧管不规则状编匝。

埙：是我国最古老的吹奏乐器之一，也是我国最早的旋律性乐器，新石器时代即产生陶埙，距今已有六七千年的历史了。它最早可能是用于狩猎的工具[2]。《旧唐书·音乐志》：“埙，曛也，立秋之音，万物将曛黄也。埏土为之，如鹅卵，凡六孔，锐上丰下。大者《尔雅》谓之嘂。”[3]有一音孔、二音孔、三音孔、六音孔等，结构简单，无绝对高音观念，只能在不同调高上发出一定音程关系的乐音。石窟中第 9 窟前室北壁上层有一埙伎，呈椭圆形，上方设吹孔，双手捧乐器，以手指开闭音孔吹奏。

角：原系北方游牧民族放牧、狩猎的拟声工具，初用天然角制作，后杂以木制、金属制。陈旸《乐书》：“铜角，高昌之乐器也，形如牛角。”角雕刻仅见于第 8 窟北壁，体略内收，口部朝上，当选材于动物角。

吹叶：这是将叶片衔于口内，用吹气激之而发音技术。杜佑《通典》曰：“衔叶而啸，其声清震”。[4]一般采摘竹叶、柳叶、冬青叶、桐叶制作，而北方地区主要是以杨柳树为之，如南北朝无名氏《读曲歌》：“折杨柳，百鸟啼园林，道欢不离口。”云冈第 13 窟西壁 1 伎者双手就于唇边演奏，第 13 窟南壁天宫伎乐列龛中 1 伎人右手食指、中指与无名指伸置唇边，均为吹叶。[5]

[1] [汉]许慎.《说文解字》[Z].上海：上海古籍出版社，1992：98.
[2] 吕骥.《从原始氏族社会到殷代的几种陶埙探索我国五声音阶形成年代》[J].《音乐论丛》[M].北京：人民音乐出版社，1979 年 3 月.
[3] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1077.
[4] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3683.
[5] 赵昆雨.《云冈石窟乐舞雕刻研究》[J].《敦煌研究》，2007(2).



第 13 窟东壁上层吹叶伎

吹指：即口含手指吹咏之技。在健陀罗风格的雕刻中可以看到吹指的形象。吹指也是鲜卑人放牧的拟声工具，其声辽远，“以惊中国马”。在第 12 窟北壁中，吹指伎者或将手指含入口内，或利用一指二指吹声，其与乐队组合，易于渲染气氛。

另《中国音乐文物大系·山西卷》认为第 6 窟中中心塔柱南壁下层的佛龛眉上有一乐伎手持一斜弯管乐器，很少见，[1]有待进一步考证。

由上可知，云冈石窟中气鸣乐器雕刻中既包括外来的特性乐器如义觜笛、筚篥，也包括中国古有的传统乐器如笙、箫、篪等。北魏统治者允许众多具有西域特色的乐器和中原汉民族的传统乐器共同出现在他的皇家乐队中，反映了鲜卑拓跋对外来文化的融合和对中原文化的继承。

3.3 膜（体）鸣乐器的基本概况

云冈石窟中膜鸣乐器的种类与数量都比较小，但其造型独特，其中包括中原打击乐器、西域打击乐器。这些乐器的演奏形式和演奏方法多种多样，组合形式非常灵活，应用范围十分广泛。云冈石窟中雕刻的诸多打击类膜（体）鸣乐器，为研究中国古代传统乐器，提供了大量有价值的图象资料。不但历史悠久、而且包括西域各少数民族的特性乐器，形态各异，再现了我国北魏时期膜（体）鸣乐器的盛况，它以无穷的魅力与气鸣乐器、弦鸣乐器共同出现在北魏石窟中，形成了云冈石窟乐器的整体风格，从一个侧面反映出我国古代各民族传统的膜（体）鸣乐器的繁荣与辉煌。

[1] 项阳、陶正刚.《中国音乐文物大系·山西卷》[M].河南：大象出版社，2000：339.

云冈石窟膜（体）鸣乐器数量分布一览表

窟号 数量 乐器	第一期		第二期									第三期		
	16	17	2	6	7	8	9	10	11	12	13	15	21	38
细腰鼓	2		2	15	1	1	3	3	7	7	2	2	1	3
腰　鼓	1		1	9	1		3		5	3				2
大　鼓														2
齐　鼓	1									1				
毛员鼓	1													
都昙鼓				1										
檐　鼓									1		2		1	
钹	1			3					1			1		1
碰　铃				2			1							

其中，钹和碰铃应属于体鸣乐器，因其数目较少，故不另做分类。体鸣乐器在云冈乐器中种类和数量都是最小的，只有钹 7 件和碰铃 3 件，钹在云冈各期均有出现，第一期 1 件，第二期 4 件，三期 2 件。碰铃 3 件都在第二期出现。

钹：故称铜钹、铜盘，中间隆起，手持对击发音。源于西亚，最早在埃及、叙利亚，以后在波斯、罗马等古国都有流传；在东方，先见于印度、后而中亚。公元 4 世纪时，铜钹随天竺乐、佛教音乐从印度传入我国中原。《隋书·音乐志》载："天竺者，起自张重华据有凉州(公元 346—354 年)，重四译来贡男伎，天竺即其乐焉。……乐器有……铜钹、贝等九种为一部。"[1]钹很早就在梵乐中使用，东晋佛教文献《法显传》的醯罗城条中有"敲铜钹"的记载，鸠摩罗什译《妙法莲花经》方便品第二中也有"箫、笛、琴、箜篌、琵琶、铙、铜钹"的记载。随佛教传入中国，作为佛教常用法器，普遍使用于佛教音乐中。云冈早期石窟中有一件，中期 4 件，晚期 2 件，制有大小，形如瓶盖，演奏者上下扣击。

碰铃：古代称星，初用于法曲，后用于梵音，随着佛教的东传，与铙、拨一并传入我国北方少数民族地区。最早约在南北朝时已流行，它的形状如铃，铜制，一付两个，用绳穿连，互相撞而发音，无固定音高。常用于器乐合奏及戏曲伴奏

[1] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：379.

中，为节奏乐器。石窟中的“碰铃”是用于佛教的法器无疑。至于云冈石窟中碰铃与铜钹之区别，大概碰铃小于铜钹，在演奏方式上，铜钹为上下扣击状，而碰铃可能为平行碰击状。

自古以来体鸣乐器在中原就占有重要地位，比如在汉代以前的钟、磬等，不仅数量大，而且规格繁多，制作工艺精良，然而在战乱之后的北魏洞窟中，它们竟然统统消失了，取代它们的是数量和种类极少的西来乐器——钹、碰铃。然而这似乎又说明，较大型的需要簨簴支撑的乐器是不合适鲜卑这个马背上的游牧民族所使用，皆不被采纳。这一方面固然还与佛教法器的配置有关，而更主要的一方面是受游牧民族生活习俗的影响，甚至可以说，中国佛教法器的形成是来源于西南、西域和北方少数民族，而非中原。[1]

北魏平城时代可以说是北方各少数民族形制奇特的膜鸣乐器的大汇集时期。如上表统计共 7 种鼓，86 件，第二期的种类与数量又是最多。鼓是我国最古老的打击乐器，在原始社会就有了。《礼记·明堂位》：“土鼓、蕢桴、苇籥，伊耆氏之乐也。”[2]甲骨文中也有“鼓”形象的文字。《山海经·大荒东经》中有一段关于鼓的神话传说：“东海中有流波山，入海七千里，其上有兽，状如牛，苍身而无角，一足。出如水则必风雨，其光如日月，其声如雷，其名曰夔。黄帝得之，以其皮为鼓，椓之以雷兽之骨，声闻五百里，以威天下。”[3]可见，鼓在原始时代人们心中的地位十分重要。到了北魏时期，各少数民族的膜鸣乐器汇集平城，又重新组合，为隋唐音乐的繁盛奠定了基础。

腰鼓：《通典》：“近代有腰鼓，大者瓦，小者木，皆广首而纤腹”[4]石窟中的腰鼓广首纤腹，束于腰前，双手击打，在绝大多数乐队组合中都使用腰鼓，有的甚至同时连用三至四件。它们在构造上有差异，称谓亦不尽相同，但在乐队中都起着重要的作用。

大鼓：石窟仅有的两件大鼓均出现在第 38 窟，《通典》：“大鼓谓之鼗鼓。鼗鼓，长八尺。”又“自安乐以俊，皆雷大鼓，杂以龟兹乐，声振百里，并立奏之”[5]，[唐]房玄龄《晋书》载：“复铸铜为大鼓，飞廉、翁仲、铜驼、龙兽之属，皆以黄金饰之，列于宫殿之前。凡杀工匠数千，以是器物莫不精丽”[6]。南朝梁·沈约《宋书》乐一：“《周礼》音戚，今世音切鼓反。长六尺六寸者曰晋鼓，金奏则

[1] 赵一德.《云冈研究文化》[M].山西：北岳文艺出版社，1998：299.
[2] [清]阮元校刻.《十三经注疏·礼记正义》[M].北京：中华书局，1980（10）：1491.
[3] 引自陈四海.《中国古代音乐史》[M].北京：人民出版社，2004：21.
[4] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3676.
[5] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3676.
[6] [唐]房玄龄等.《晋书》[M].北京：中华书局，1974：3206.

鼓之。应鼓在大鼓侧，《诗》云‘应棘悬鼓，是也”[1]。唐·魏征等《隋书》：“前部鼓吹一部，大鼓、小鼓及鼙、长鸣、中鸣等各十八具，搁鼓、金钲各二具。后部铙吹一部，铙二面，歌箫及笳各四具，节鼓一面，吴吹篳篥、横笛各四具，大角十八具”[2]。可知，大鼓自古以来就应用广泛。

齐鼓：南朝陈（公元557——589年）释智匠撰《古今乐录》：“齐鼓如漆桶大，一头设齐於鼓面如麝脐，故日齐鼓。”

毛员鼓：杜佑《通典》：“毛员鼓似都昙而稍大”。[3]《旧唐书·音乐志》也有相同记载。

都昙鼓：杜佑《通典》：“似腰鼓而小，以槌击之”。[4]

檐鼓：杜佑《通典》：“担鼓如小瓮，先冒以革而漆之”。石窟中，其形态如齐鼓，一头大一头小，奏法亦同，区别在于齐鼓鼓面有凸起部分，而檐鼓鼓面平展无饰。[5]

云冈石窟中雕刻打击乐器（即膜鸣乐器、体鸣乐器）的数量虽不如弦鸣、气鸣乐器数量，但种类也可算得上是丰富的，它们在乐队中的作用也是十分重要的。云冈石窟膜（体）鸣乐器记录了一千五百多年前北魏平城时期特别是今天我们很少见到的乐器的真实情况。为古代膜（体）鸣乐器的完整性、系统性研究增添了形象生动的图像资料。因此，云冈石窟的膜（体）鸣乐器雕刻使中国古代音乐史、乐器史研究更加丰富多彩。

3.4 云冈石窟乐器的主要特点

云冈石窟弹拨类弦鸣乐器中既有中原的阮咸、琴、筝等乐器，也有西域的曲项琵琶、箜篌等乐器，它们同时出现在云冈石窟体现了北魏乐舞的交流与融合。云冈石窟种类丰富、形制独特的乐器其音色更是丰富多彩，各种琵琶、阮咸以及琴、筝、箜篌等乐器的音色不同，演奏音区不同，丰富饱满，使人韵味无穷。当然这些音色我们现在虽然听不到，但面对这些琳琅满目的乐器图像和宏伟壮观的乐舞场面，就会自然联想出它们优美动听的音响效果，加之演奏者姿态的千变万化，不同情绪的表达方式，充分显示出音乐艺术的无穷魅力，使整体乐队演奏的音色效果更为千变万化、繁盛辉煌。这都详细、巧妙、科学、合理地展现在石窟

[1] [梁]沈约.《宋书》[M].北京：中华书局，1974：555.
[2] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：160.
[3] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3676.
[4] 同上.
[5] 项阳、陶正刚.《中国音乐文物大系·山西卷》[M].河南：大象出版社，2000：307.

上，使观者得以充分享受音乐艺术的无穷魅力。

其中雕刻的气鸣乐器图像达 185 件，12 种，它们分布在各时期洞窟壁画上，反映在各种题材中间，有不可代替的地位。吹奏乐器的品种多种多样，吹奏出的音色也不尽相同，有的高亢、明亮，有的抒情、悠扬，有的凄凉、深沉，有的柔和、甜美。这些气鸣乐器各有各的音色特点，构成了音色丰富、韵味无穷的整体。有高亢、明亮的横笛，有飘逸、悠扬的排箫，有凄凉、深沉的筚篥，有和谐、甜美的埙、篪，有自然音色的角、法螺等等。气鸣乐器绝大部分擅长演奏旋律，所吹出的曲调更为感人，吹奏乐器的气息控制很重要，轻吹、重吹、颤音、吐音等演奏技巧均可获得不同的效果，而古人对各种乐器演奏技巧的把握令人钦佩。气鸣乐器本身的音色就很丰富，如果与弦鸣乐器、膜（体）鸣乐器组合在一起更会产生良好的效果。从云冈石窟上观察有同种组合，同类组合，与弹拨乐组合，与打击乐组合，与弹拨乐、打击乐混合组合等等。同种乐器组合，增强音量，产生一种独特的音响效果。气鸣乐器与弦鸣乐器相比，乐器体积都较小，重量较轻，携带方便，这也是吹奏乐器的一大优势。气鸣乐器除笙能吹多个音，其他均吹单音，都是民间广泛流传、人民喜闻乐见的乐器。

云冈石窟中雕刻打击乐器图像（即膜鸣乐器、体鸣乐器）的数量虽然并不多，但种类也可算得上是丰富的，它们在乐队中的作用也是十分重要，膜鸣乐器共 7 种 84 件，体鸣乐器有 2 种 10 件。从渊源来看，既有中原的，也有西域的乐器，从制作材料来看，有木和皮构成的各种鼓类，有铜构成的铜钹、碰铃等。原材料的不同，产生的音色也就不一。从音响上看，音色丰富、韵味奇特，在节奏、节拍、渲染气氛、烘托情绪等方面，均可发挥积极作用。“乐器，既要观其形，又要听其声。观其形，主要看乐器外部造型；听其声，主要看乐器内部结构是否科学。二者一应有机结合、高度统一。”[1]云冈石窟雕刻中的膜鸣乐器也体现了这一点，特别在造型方面十分考究，如腰鼓小巧玲珑，齐鼓、都昙鼓秀丽俊美，大鼓气势宏伟，都在人们心中留下深刻的影响。云冈石窟中不同种类、不同形制的膜鸣乐器还将各种乐器的特殊音色表现的淋漓尽致，充分发挥了膜鸣乐器在乐队中的作用，获得更好的演奏音响效果。云冈石窟打击乐器大致有以下功能作用：1、节奏、节拍的功能；2、烘托气氛、渲染情绪的功能；3、丰富音色的功能；4、增强音量的功能。这些功能均体现在乐器组合方面，如以吹奏或弹拨乐为主、膜鸣乐器为伴奏的组合方式，多用腰鼓为吹奏乐或弹拨乐敲击节奏、节拍，点缀音色，渲染情绪，从某种意义上说，具有一定的色彩性效果。如第六窟正室中心塔柱西壁下层佛龛眉的一组乐伎有：腰鼓伎、法螺伎、琵琶伎、横笛伎、排箫伎、筚篥伎等，

[1] 庄壮.《敦煌石窟壁画上的打击乐器》[J].《交响》，2002 年第 4 期.

突出了旋律乐器，又有腰鼓伴奏，既使乐曲有了明显的节奏又烘托了乐队的气氛。

民族文化发展史告诉我们，一个民族在改造和重建本民族的传统文化时，是从吸收和利用外来文化开始的。所以，如果鲜卑族的统治者要在汉族地区建立自己的政权，必须创立一种既保持本民族传统文化特征，又能让汉民族所接受的文化体系，要创立这种文化体系就必须吸收和利用各民族的优秀文化。云冈石窟中的乐器图像的雕刻即生动的再现了北魏统治者拓跋氏对中原礼乐文化的继承与发扬，还将当年民族大融合的盛世清晰的展现给后人，让我们更详细的了解到北魏统治者对中原汉族礼乐文化的继承以及对聚集在平城的各民族音乐文化的融合。

不同民族、不同地域的乐器图像雕刻在北魏云冈石窟中，历史久远、造型独特、品种多样、音色丰富、运用广泛，具有强大的艺术感染力和生命力，形象、生动、逼真地将当时各式各样的乐器图像和恢宏壮观的音乐场面展现在人们面前，再现了北魏各民族大融合背景下音乐文化的继承、交流与传播。乐器图像真实地反映了当时社会的音乐文化生活面貌，可以说是我国北魏时期乐器史、音乐史的集中体现和重要组成部分，是中国古代乐器的缩影，是祖国文化艺术的重要财富之一。云冈石窟中的弦鸣乐器、膜（体）鸣乐器、气鸣乐器紧密结合在一起，组成丰富的管弦乐队以乐器演奏的特有技巧和音乐艺术的独有手段，生动传神地展现在佛教石窟中，可谓北魏时期各民族乐器的活化石，北魏社会音乐艺术的真实写照。

第 4 章　云冈石窟中的舞伎

我国的舞蹈文化有着悠久的历史。她的传播进程从远古到近代从来没有停息，千百年来，遗存至今的舞蹈图像以及文献记载更是颇为丰富，而云冈石窟中雕刻的舞蹈图像，生动的记录了北魏时期的舞蹈文化的发展概况，是我国北魏时期各民族舞蹈大融合的最有力的见证。不仅具有独特的审美价值，也还具有极其珍贵的史料价值。

舞伎，是与乐器伎相对而言的，是指石窟中各种场合的舞蹈表演者，舞伎也和乐器伎一样，分门别类的布于窟室的各个角落。总的来说，亦分为天宫和世俗两大类。但不论天上还是人间的舞蹈都是当时社会生活的反映，表现天宫的舞蹈富有想象力，比较程式化；而人世间的世俗舞蹈则比较具体和写实。本章将参照敦煌石窟壁画舞伎研究的相关成果来对云冈石窟中的舞伎雕刻进行分析并分类。

4.1 装饰性舞蹈造型

对佛陀的供养、赞颂是云冈石窟雕刻的主题，除了佛像以外，就是以释迦为中心的佛传故事、经变故事的雕刻，或其他以宗教内容为主的图像。装饰性就成为云冈石窟舞蹈伎雕刻的一个特点，将一些故事题材有规律的重复、再现，或夸张变形，以舞蹈图像雕刻的方式衬托正题，使全窟的雕刻主次分明、协调均衡。云冈石窟中所表现的乐舞题材多采用这种装饰性的构图。

4.1.1 天宫舞伎

天宫伎乐是在石窟上层中表现乐舞的场面，是云冈石窟舞伎表现的固定形式。天宫伎乐一般都出现在石窟的窟顶与窟壁交界处，环窟四壁有一带状画面雕刻，并且雕刻着许多方格宫门栏墙，在每一格的拱形门洞中有一演奏乐器或舞蹈的天人，这种形式就是“天宫伎乐”雕刻，其中奏乐器者为“天宫乐伎”，作舞蹈状者就称为“天宫舞伎”。

天宫舞伎就是在天国世界以舞蹈娱佛的舞者，所刻人物有的高鼻深目，有的

面目清秀，有的卷发，有的束髻，有的饰菩萨冠，有的半裸，有的系裙披巾。天宫舞伎的舞蹈姿态更是生动活泼，身体的扭曲、手位及腿部的动作，表现出十分丰富的舞蹈形态。令人惊叹的是，每一位舞伎都独具姿态，各不相同，有舞蹈、击掌、飞天等，形成参差变化，全窟连续起来，给人一种强烈的运动感、秩序感，使每个宗教气氛森严的洞窟呈现出欢乐的气氛。所有天宫舞伎没有具体的情节，所以说是一种装饰性的舞蹈雕刻。

4.1.2 飞天舞伎

飞天舞伎是云冈石窟艺术中最具灵性与生命力的题材内容之一，是最有特色的一种装饰性雕刻。飞天在佛教经典中称为“香音神”，即“紧那罗”和“乾闼婆”，是汉译音乐神和歌舞神的意思，属于佛教八部护法的组成部分。据说，当佛讲经说法时，他们在天空散播花雨或供养礼赞佛陀。所以可以说飞天形象来源于印度，随着佛教飞入我国，但在中国文化的土壤上，发生了质的变化，逐渐的形成中国式的飞天。“飞天”一词最早见于北魏杨衒之《洛阳伽蓝记》卷二：

> “石桥南有景兴尼寺，亦阉官等所共立也。有金像辇，去地三尺，施宝盖，四面垂金铃、七宝珠，飞天伎乐，望之云表。”[1]

在云冈石窟中，飞天与石窟雕刻同时出现，并与云冈三个时期雕刻艺术的发展相适应，表现出三种不同的艺术风格。

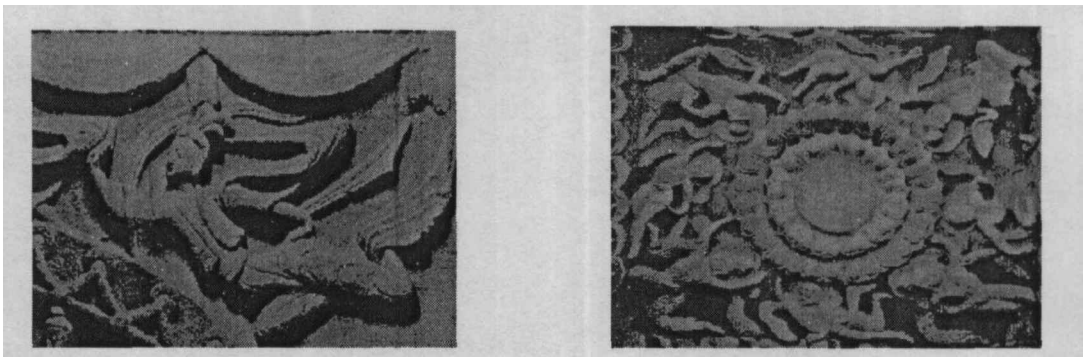
云冈第一期的洞窟整体作风粗犷大气，因此飞天也是造像寥落，舞动空间有限。“如第 20 窟西壁火焰光背外缘的飞天头戴花冠、留辫发、具光头、胸饰项圈、臂配钏镯、着羊肠大裙、露足、手捧鲜花虔诚敬佛，神态端庄沉稳，散发出明媚、宁静的美。”[2]这一时期飞天的主要特点是，整体形象粗犷豪放，大多袒上身，羊肠大裙，露足且体形健硕。

第二期石窟中的飞天不但继承了第一期飞天朴拙飞舞的余绪，还融合了北魏汉化之风。这一时期，北魏统治者已经开始注重佛教经学，又受孝文帝汉化改革影响，石窟飞天舞伎呈现出前所未有的辉煌盛景。

此时的飞天舞伎主要是出现在窟顶与窟壁的连接处，如第 7、8 窟中的飞天，结对环绕，或持莲蕾或合掌或张臂飞翔，飞舞空间宽广、姿态飘渺。除了窟壁上层，他们还飞舞在佛龛楣中，如第 6 窟中心塔柱北壁下层盝形龛楣格内的飞天雕刻最具特色，如下图：

---

[1] [北魏]杨衒之.《洛阳伽蓝记》[M].山东：友谊出版社，2001（5）：70.
[2] 韩鹏.《云冈飞天艺术特征》[J].《雕塑》，2002 年第一期.



第 6 窟中心塔柱北壁下层盝形龛楣格内的飞天　　第 9 窟后室明窗顶部飞天伎

在拱龛楣的内外、龛边缘、门拱、明窗顶部等都有飞天的出现，如第 9 窟后室明窗顶部飞天伎，正中雕刻一大莲花，四周八身飞天环绕托持，四隅的飞天头梳逆发，面似童子，体态壮硕，形象质朴；四侧面的飞天顶饰高髻，容颜俊秀，体态轻盈。前者似西域胡人形象，后者若汉族女子，这精巧的石刻，也许隐喻着民族融合大团结，共扬佛法的思想。

第二期石窟中飞天的显著特征是具有浓郁的民族文化气息。经历了汉化和民族大融合的洗礼后的飞天形象，已经融入了生活中颇具动感的舞姿。“云冈石窟第二期的飞天，处于造像风格上新旧交替嬗变的过渡时期，既有体态健硕朴拙、裸上身、斜披络腋、露足的飞天，后期又有趋于清秀、身短衫，不露足的飞天”。[1]

云冈第三期的洞窟大部分是北魏迁都洛阳以后，留在平城的部分官员和老百姓为祈福求平安而雕刻。所以说，与第一、二期石窟具有强烈的国家政治色彩不同，而是更贴近人民，与人民群众的思想、生活密切相关，极具世俗性的特色。此时的飞天形象是高发髻，脸型清秀，身着短衫，长裙曳地，身体比例修长，可以说北魏后期在洛阳龙门石窟雕刻中盛行的“秀骨清相”即滥觞于此。

飞天传到中国并融合了我国传统的文化意识，因素是较多的，飞天的舞蹈姿态，则是受了百戏歌舞的影响。云冈石窟中的飞天结合舞蹈，在发展的过程中由男性逐渐变为女性形象，舞伎也由单一民族、性别变为多民族，出现了男女共舞。他们用四肢、衣裙和飘带披巾凌空飞舞，表达了佛国无尽的神秘和浪漫色彩。

从雕刻角度看，云冈石窟的飞天有一个发展过程，不同的时期有其不同的风格特征。第一期的比较粗犷、简单，但朴实自然；第二期既有体态健硕朴拙、裸上身、斜披络腋、露足的飞天，第三期则赋予石窟飞天现实情节，趋于清秀、身短衫，不露足，与人民群众紧密相连。飞天舞伎飞舞的空间在逐步扩大，由起初

[1] 韩鹏.《云冈飞天艺术特征》[J].《雕塑》，2002 年第一期.

的尽在佛像背光外缘处飞到石窟中各个窟龛的显著位置，并且逐步取代天宫舞伎的位置，可知飞天的形象在古人心目中有着崇高的地位。

4.2 写实性舞蹈造型

在云冈石窟中有一部分是直接描绘舞蹈的图像，可谓名副其实的舞蹈造型，虽然还不如装饰性舞蹈的图像数量多，但也比较突出和具体，给人留下深刻的印相，这正应归功于古代雕刻艺术家精湛的雕凿技艺。其具体的舞伎造型有两类，一是佛本生故事雕刻中的舞蹈，另一类是供养雕刻中的舞蹈场面。

礼佛舞伎是佛故事雕刻中的一个部分，佛局正窟中心，周围有弟子和侍徒簇拥，背景环境是以宫廷为依据而假设的模式，也附加着一些祥云缭绕、玉宇层叠等富有浪漫色彩的场景，礼佛舞伎人数不等，不同时期的洞窟中，所穿着的衣服装饰及所持舞具和表演舞姿也各有千秋。舞蹈的姿态虽只是一瞬间停顿的造像，但也表达了丰富的内容：有的是运动中的旋转、跳跃，有的与乐队互动传递、呼应配合，有的含情娇媚、轻盈荣曼，有的刚健奔放、端庄典雅，从神情、步履中看出韵律与节奏，基本上与古代软舞、健舞的形式统一，再加上飘带披巾的回旋飞动，更丰富了背景的空间，就自然构成了一幅幅完美的舞蹈图像。云冈石窟中的飞天舞伎展现了我国北魏时期各民族的最佳舞姿，这里确实有一种中华民族传统古典舞蹈的气质灵魂和艺术内涵。

笔者认为，礼佛舞伎的造型是我国美术史上极为珍贵的一页，它凝聚和记录了当时的完美风尚，是人体造型艺术的一个高峰。对舞蹈史而言，这里展现了我国北魏时期各民族的最佳舞姿，这里确实有一种中华民族传统古典舞蹈的气质和灵魂。云冈石窟的舞蹈确实有它的艺术内涵，优美的曲线、扭腰提跨、吸腿勾脚、舒展的两臂张合等，都具有云冈的舞蹈特色。

供养人舞伎是指人间世俗性舞蹈，这类舞蹈雕刻多出现在云冈石窟第三期的雕刻中。可分为以下几部分：

一、窟主为了标榜自己的功德，以求佛赐福，往往把自己和眷属也刻进洞窟，称自己为供养人，以求隽永。有时也会雕刻一些社会生活，出现一些音乐舞蹈场面，虽然为数不多，但也别具风格。

二、石窟中还有一些反映民间舞蹈的雕刻，这些舞蹈比较零散，规模也不大，往往为一两个人舞蹈，乐器伴奏人数也不多，表演的场合也在日常生活之中，似即兴的舞蹈表演，舞者服饰与生活中穿着无异，虽然篇幅很少，但反映当时社会

舞蹈生活、民间表演艺术与民族生活习俗。

云冈石窟那些零散地雕刻在前室门框、两壁的富于生活气息的民间舞蹈形象。如第九窟前室门框西壁雕刻的六个人形，上三人，下三人，鲜卑服饰装，脚蹬靴。排列整齐，动作化一，走向一致，很像是两队踏舞的人群。据《北史·尔朱荣传》载，北魏权臣，鲜卑人尔朱荣，每逢狩猎归家，都要与左右人一起，边歌边舞，踏舞而行。十二窟外室窟顶，雕塑一舞人双腿交叉，踮脚而立，双手相合，高举头前，很像新疆舞“弹指”的动作。在新疆拜城克孜尔千佛洞等伎乐图中，也有这种两手合掌， 两食指相拨击，发出清脆的响声的姿态。《通典》载：“龟兹伎人，弹指亦抃之意也，为歌舞之节。”[1]描写的正是这一类龟兹传统舞蹈的动作。

西域一带乐舞在北魏盛行，是有特定的历史原因的。北魏太武帝通西域得西域乐舞，平凉州，获当地所传，由龟兹乐舞与中原乐舞融合而成的《西凉乐》，太武帝又令将龟兹附近的悦般国“鼓舞之节，施于乐府”。这些东传的西域乐舞，深受人们欢迎，而造窟的工匠中，也有不少自凉州迁来平城，他们把当地风行、自己又十分熟悉的乐舞形象雕刻在这里，当是非常自然的事。

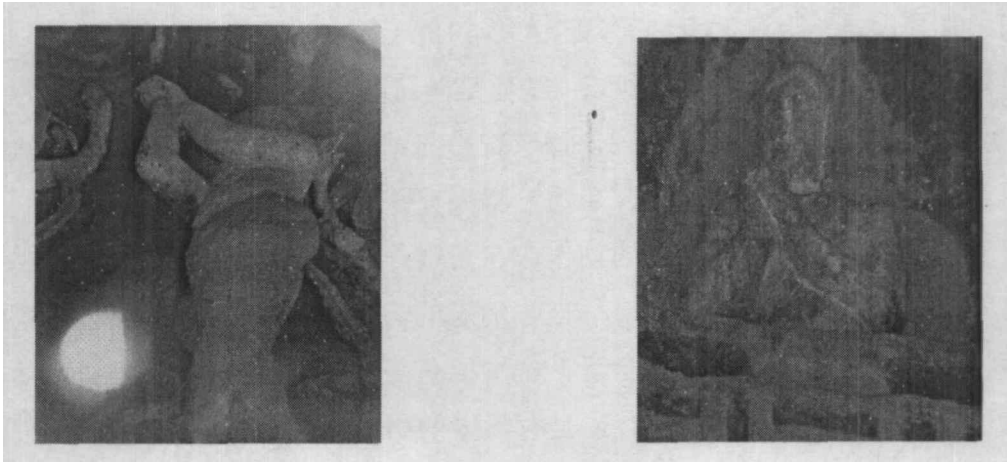
这些世俗性的舞蹈有的出现于佛故事画的图案中，有的在供养人中，逐渐形成一种固定的情节、固定的构图方式，虽然寓意为佛教的主题内容，但描绘的都是世俗人情、民间社会风貌，舞蹈的构图虽然简单，且清新活泼、富有浓郁的民间情调。

4.3 其它造型雕刻

云冈石窟第 12 窟前室顶部，一伎人扭腰耸胯，双脚交叉而立，两手高举合掌，以两食指相拨击作弹指。“弹指”一词，最早见于《通典》卷一四二载关于龟兹乐舞：“按此音所由，源出于西域诸天诸佛韵调……是以感其声者，莫不奢淫躁兢、举止清飚，或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目。情发于中，不能自至”。[2]所谓弹指，即手指间相拨击发出明快的响声。今天新疆维吾尔族、乌兹别克族民间舞蹈中仍保留各种弹指动作。斐也先生曾经介绍了弹指动作从准备开始到完毕的动作要领：“把大拇指和中指碰着和併，使食指上翘，无名指和小指依序搁在大拇指下部肌肉上面……。”石窟中弹指手式是两手合掌，以两食指相拨击。《通典》：“龟兹伎人弹指为歌舞之节，亦抃之意也。”[3]弹指伎举止轻盈，作风粗犷、淳朴

[1] [唐]杜佑. 《通典》[M]. 北京：中华书局，1988：3861.
[2] [唐]杜佑. 《通典》[M]. 北京：中华书局，1988：3615.
[3] [唐]杜佑. 《通典》[M]. 北京：中华书局，1988：3681.

热情，与乐队相结合，易于渲染气氛、传递情感。

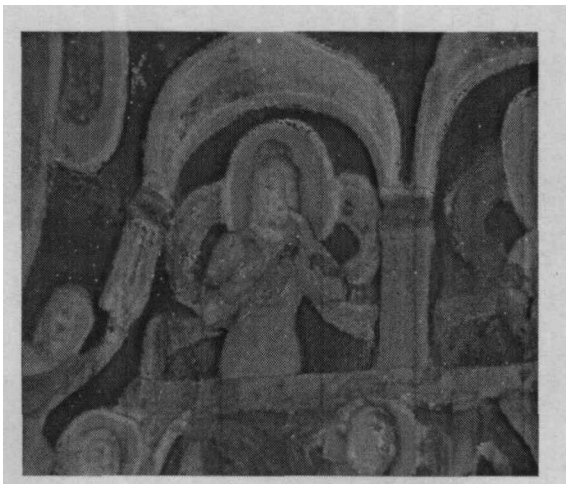


弹指伎　　抃 伎

抃，《说文解字注》云“：拚，拊手也……从手，弁声。段注：此不但言拊，言拊手者谓两手相拍也。今人谓欢拚是也。《汉书·吴都赋》：皆云拚射。孟康曰：手搏为拚。此则谓两人手相搏也……俗作抃。”[1]《通典》释云“：抃，击其节也，情发于中，手抃足蹈，抃者因其声以节舞。”[2]也就是拍掌。铜钹、拍板等就是受到抃的启示后派生的乐器。石窟中表现为双手对击相合如上图，双手欲离欲即，是抃伎。

吹指是口含手指吹咏之技。在犍陀罗以及巴尔胡提塔雕刻中，都可以看到礼敬圣人圣物的吹指形象，[3]将手指含于口中，表现着有如佛教经典中所说的发出鸟鸣的声音，如《佛本行集经》说诸宫女作出种种姿态来诱惑太子以防其出家：“或于口中吹指，造作种种鸟声。”吹指也是鲜卑人放牧的拟声工具，其声辽远“以惊中国马”。第 12 窟北壁中，吹指伎者或将小指含入口内，或利用一指二指吹声，其与乐队组合，易于渲染气氛。

[1] [汉]许慎撰、[清]段玉裁注.《说文解字注》[Z].浙江：浙江古籍出版社，1999：604.
[2] [唐]杜佑.《通典》[M].北京：中华书局，1988：3680.
[3] [日]林谦三.《东亚乐器考》[M].北京：音乐出版社，1962：327.



第 12 窟北壁上层 吹指伎

云冈石窟雕刻中的弹指、吹指、抃是与乐队一起出现的乐伎，在乐队中有活跃气氛甚至指挥的作用，乐伎在演奏的同时，身体随着乐曲旋律扭动，表现了美好欢快的佛国音乐。

恩格斯曾说："舞蹈尤其为一切宗教祝典的主要构成部分。"马克思说："佛教，既是和尚的宗教，又是舞女的宗教。"说明佛教中的舞蹈的重要性。云冈石窟雕刻中的舞伎造型，是古代工匠聪明智翻的结品，它融合了中西文化精华，结合民间百戏、歌舞杂技中的优良传统，运用中国人的审美观念和情趣，创造出云冈石窟雕刻中各种舞伎的形象，是中国石刻艺术作品中的佳作。

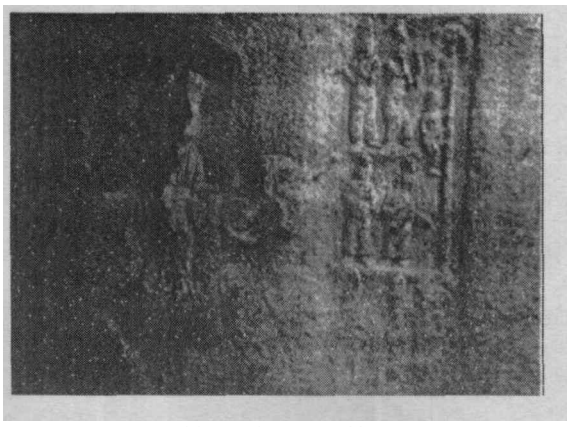
第 5 章　云冈石窟中的百戏

云冈石窟西部的第三期石窟中有许多不容易被人注意的小石窟群，其中有的是保存比较完整的小窟，有的是在较大窟龛内的装饰性雕刻。而这些小的石刻在研究北魏云冈石窟造像艺术方面往往有着举足轻重的地位。因此，云冈石窟第三期中所现发现唯一的百戏杂技雕刻显得更为重要。

5.1 第 38 窟的百戏图像

“百戏”是我国古代各类杂技、乐舞及幻术等表演艺术的总称，它以生动活泼、贴近群众的民间歌舞、杂技幻术等艺术促进了我国几千年的民间艺术形式的不断发展。北魏云冈石窟中雕刻的百戏图像鲜明、生动的再现了 1500 多年前，我国北方平城的民间娱乐生活。

云冈西部第三期小窟群区第38窟“攀缘木桩”杂技图(如下图)。有两组相似的杂技故事雕刻，左侧六人一组叠成三层的叠罗汉，乐队在旁边鼓乐助兴，极其富民间现实生活的情趣，其中有四人演奏乐器，经辨识乐伎所持乐器为：筚篥、横笛、琵琶、细腰鼓。旁边三人一组进行攀缘木桩表演，木桩直竖，桩顶有一人横卧折腰倒垂，中间有一人正攀缘上升，整体构成十分惊险生动的场面。奏乐人似为成年人，而桩上似为童子。这六人组成一个杂技队，在街头演出，左侧有骑马带侍从举伞盖者在观赏。在此图右侧的一组与此相似的雕刻，稍不同的是桩顶童子作俯卧式，用手支撑作倒立。



第38窟幢倒伎

这一幅街头杂技演出雕刻，就是汉代张衡《西京赋》中的“都卢寻橦”：“非都卢之轻躇，孰能超而究升。乌获扛鼎，都卢寻橦（注：体轻者善缘橦）尔乃建戏车……上下翩翻，突倒投而跟絓，譬殒绝而复联。”《魏书·乐志》卷一百〇九载：“天兴六年冬，诏太乐总章鼓吹，增修杂技……高絙百尺，长躇缘橦，跳九五案，以备百戏。”[1]《太平御览》卷五百六十九“乐部优倡”条引《邺中记》云：“有额上椽橦，至上鸟飞，左回右转，又以橦着口齿上，亦如之。设马车，立木橦其车上，长二丈，橦头按橦木，两伎儿各坐木一头，或鸟飞，或倒挂。”[2]又《妙法莲华经文句》卷二下云：“乾闼婆，此云嗅香，亦云香阴……又是天主幢倒乐神。”[3]佛教所称的幢倒乐神，实际上就是汉代时的“都卢寻橦”和北魏云冈石窟中的“攀缘木桩”的杂技形象，虽有佛教“幢倒乐神”之说，但这里反映的明显是民间生活的情境。《西京赋》描写的汉百戏看似有所夸张，不敢尽信，而看到北魏石窟中雕刻的杂技图像即可证明汉代张衡笔下的百戏确实可信。目前石窟中仅发现此一例。它十分清晰的再现了北魏后期平城民间娱乐生活的一个侧影。目前，纪录民间杂技的史料、文献很少，纪录北魏民间娱乐生活情境的资料更少。人们主观概念中的北魏后期平城民间生活当是一派蛮荒景象，无非是牛马毡房、粗衣肉食而已，谈不上什么文化娱乐，而云冈石窟的这幅杂技图像雕刻，再现了北魏后期平城民间娱乐生活，可以看出在北魏后期的平城，民间的文化生活还是相当丰富的。

5.2 北魏百戏的形态

关于“百戏”，《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》载：“我国古代由民间音乐、技艺发展而成的多种艺术和娱乐表演品种的泛称。三国至南北朝，百戏继续发展。南北朝时期始用‘杂技’一词，宋代文献中散乐和百戏两个概念逐渐分离，散乐常指音乐、歌舞和杂剧等；百戏则常指角抵和杂技等。”[4]可以说“百戏”是对乐舞、杂技表演的总称。“百戏”一词最早出现在东汉，《后汉书》卷五《孝安帝纪》记载：“延平元年十二月乙酉，罢鱼龙曼延百戏”。[5]《西京赋》也有对汉代百戏详细的描写，那么经过三国两晋及十六国战乱，北魏时期的百戏是否完全将其继承下来，其中发生哪些变化？民族大融合有没有直接的影响？等等，这些问题有待

[1] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2827.
[2] [宋]李昉等撰.《太平御览》[M].北京：中华书局，1985（10）：2572.
[3] 《大正藏》34：25，《中华藏》94：35.
[4] 《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》[Z].北京：中国大百科全书出版社，1989：562.
[5] [宋]范晔撰、[唐]李贤等注.《后汉书》[M].北京：中华书局，1973（3）：205.

进一步研究。

“百戏”源远流长，其艺术形式可以上溯到先秦时期的原始乐舞。《列女传·孽嬖传·夏桀末喜》载：“桀既弃礼仪，淫于妇人，求美女，集之于后宫，收倡优侏儒，狎徒能为奇伟戏者，聚之于旁，造烂漫之乐”，这是一种由“倡优侏儒、狎徒”表演的一种娱乐活动在当时被称为“奇伟戏”。《尚书·泰誓下》也记载夏桀“作奇技淫巧以悦妇人”。正义：“奇技谓奇异技能，淫巧谓过度工巧，二者大同，但技据人身，巧指器物为异耳”。[1]所谓“奇技”、“奇伟戏”，是个人经过训练所掌握的以供娱乐的某种特殊技能。据萧亢达《汉乐舞百戏研究》推测：“这种“奇伟戏”应该就是“百戏”艺术的前身”。[2]此外，“角抵”戏也被认为是百戏的源头之一。《史记集解》引汉代应劭曰“战国之时，稍增讲武之礼，以为戏乐，用相夸示，而秦更名为角抵”。汉武帝时，“角抵戏”极为盛行，《汉书》卷六《武帝纪》记载：“元封三年春，作角抵戏，三百里内皆来观”。[3]可见秦、西汉时，把各种杂技娱乐表演活动成为“角抵戏”。到汉唐时，往往以“散乐百戏合称。南北朝时，才出现“杂技”一词。“散乐”和“百戏”两个概念逐渐分离产生于宋代，“散乐”的重点偏向乐舞、杂剧，而“百戏”专指杂技。

综上，“百戏”这种艺术形式起源于先秦的“奇伟戏”，到秦汉称作“角抵戏”，并形成了一定的规模，直到东汉时期才正式定名为“百戏”。南北朝时始用“杂技”一词，亦与“散乐”合称。至宋代“散乐”和“百戏”两个概念逐渐分离，元代以后，“百戏”内容更加丰富，一般均用各种乐舞杂技的专名，“百戏”一词逐渐少用。

今山西省博物院“民族熔炉”展厅展出的一组北魏杂技俑，该组杂技俑出土于山西省大同市南郊御河桥东的曹夫楼村，全套由九个俑人组成，四周有六人为中间的表演者鼓掌喝彩，各具神态；整套俑人的核心者站于场地正中，中间的三人正在表演，一手扶腰，一手扶着一支长杆，杆上的两个身材较小，似为童子的表演者舞动身姿，上下翻飞，令观者大呼精彩。这与云冈石窟中的两幅“缘橦”雕塑图像极为相似，只是没有乐队伴奏罢。尤其令人感到有趣的是，这九个俑人皆为高鼻深目的外国人形象，即当时被人们称为“胡人”的外来民族，他们的服饰既有中西亚风情，也颇受中原文化影响，可见当时虽然杂技表演多为胡人擅长，但这些胡人也已经深深地融入到中国文化的氛围当中了。如图：

[1] [清]阮元校刻.《十三经注疏·尚书正义》[M].北京：中华书局，1980（10）：182.
[2] 萧亢达.《汉代乐舞百戏艺术研究》[M].北京：文物出版社，1991：269.
[3] [汉]班固撰、[唐]颜师古注.《汉书》[M].北京：中华书局，1962：195.

北魏后期的“百戏”活动是比较兴盛的，这与当时民族融合、文化交流有关。北魏于公元 493 年迁都洛阳，佛教的繁荣促使中外文化进一步交流。当时洛阳的几个大寺院，每逢庙诞都有“百戏”演出，形同近代之庙会。如：

长秋寺每逢佛像出行日，有“辟邪、狮子导引其前，吞刀吐火，腾骧一时，缘幢上索，诡谲不常，奇伎异服，冠于都市。”

景明寺，每年八月节，“梵乐法音，聒动天地。百戏腾骧，所在骈比。”

景兴尼寺，则是“有金像辇，去地三丈”，“像出之日，常诏御林一百人举此像，丝竹杂技，皆由旨给。”

景乐寺，当举行“大斋”活动时，“常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝竹寥亮，谐妙入神。”“召诸音乐，逞伎寺内。奇禽怪兽，舞汴殿廷。飞空幻惑，世所未睹。异端奇术，总荟其中。剥驴、投井、植枣、种瓜，须臾之间皆得食。士女观看，目乱睛迷。”

昭仪尼寺，“……伎乐之盛，与刘腾相比。”

宗圣寺，“……妙伎杂乐，亚于刘腾。”[1]

当时，这种“行像”仪式，随佛教传入我国，民间广泛流行得“走会”、“香会”，即滥觞于此。当时的洛阳，西域人长期居留下来的就有一万多人，其实当然也包括一些乐舞艺人。此外，来洛阳的僧侣中，也有擅长乐舞和幻术者。因此，在佛院演出时，往往是佛教乐舞及幻术由僧尼表演，一般乐舞百戏即由社会上的职业艺人表演[2]。

北魏迁都洛阳后，运用百戏礼佛的活动就更为频繁了，这一现象有两方面原因：其一，洛阳自春秋战国，历经东汉、曹魏、西晋，历代百戏兴盛，具有极其深厚的社会文化基础，运用百戏杂技来从事庆典活动已成为习俗。其二，洛阳是最早传入佛教的都市，被称为中国佛教“释源”与“祖庭”的白马寺，即坐落于

[1] 引自[北魏]杨衒之.《洛阳伽蓝记》[M].山东：友谊出版社，2001.
[2] 叶大兵.《中国百戏史话》[M].浙江：浙江人民出版社，1985：82.

此。洛阳在北魏时成为北方最大的国际性城市，百戏即交汇于此。

由于上述原因，百戏杂技表演很自然地成为佛陀盛会中的必备项目。当时，洛阳的几个大寺院，每逢佛会，均有百戏表演活动。以此可对南北朝时期百戏在佛教寺院中的兴盛情况窥见一斑。

5.3 北魏百戏兴盛的原因及意义

永嘉之乱后，中原地区分崩离析，乐工乐器四处流散，其中自然包括百戏。北方是以凉州为据点逐渐聚合，并逐渐与西域音乐融合；南方则以建康、荆州等城市为据点逐渐聚合，同时吸纳西南少数民族的各种百戏形式，促成新品种的产生。中原一支承袭前朝的百戏种类继续发展。南朝是以清商杂舞为主，北魏孝文帝统一后，二方的百戏种类汇聚于洛阳，百戏艺术得到了大的融合与发展。

自张骞凿空西域，陆上丝绸之路开通以来，西域各国与中原在经济、文化方面的交流日益频繁，西域对中原在文化方面的影响程度也日趋加深。其中佛教这一外来宗教也随着这一路线从天竺国一路东传，通过丝绸之路的中段(今新疆地区)，从天山南北道传入河西走廊及中土内地。至南北朝时期，劳苦人民由于长期处于战乱动荡的时代，统治者就利用了宗教教服人民的特点，把宗教当为缓解阶级矛盾的工具并大力扶持，佛教在此时迅猛发展。西域佛寺僧侣中，也有擅长乐舞和幻术者，如西域来华的鸟场国(今巴基斯坦瓦特河畔)僧侣昙摩罗，能表演各种幻术。此时幻术再一次传入中原，并从此成为了百戏艺术中重要的一支。

百戏的娱乐形式得到当朝统治阶级的钟爱，并设立专门的音乐机构进行管理。《魏书》卷一百九《乐志》载："六年冬，诏太乐、总章、鼓吹，增修杂技。造五兵、角觝、麒麟、凤凰、仙人、长蛇、白象、白虎及诸畏兽、鱼龙、辟邪、鹿马仙车、高絙百尺，长蹻，缘橦，跳丸，五案，以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉、晋之旧也。太宗初，又增修之，撰合大曲，更为钟鼓之节。"北魏设鼓吹署，"令、丞各一人，鼓吹掌百戏、鼓吹乐人等事"[1]

各民族间的艺术形式的交流也促成百戏艺术的兴盛。《魏书·乐志》卷一百九载"世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国歌舞设于乐署。"[2]北魏统治者平凉州、西域各少数民族，获得永嘉之乱后流传至当地已久的中原乐舞，其中受西域影响的百戏自然同时被带回

[1] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：755.
[2] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2828.

平城。

北魏百戏直接影响了隋、唐宫廷仪式音乐的繁荣。隋、唐除了继承前朝百戏艺术并设有专门的宫廷音乐机构进行管理之外，还将百戏艺术的各种形式应用到《七部乐》、《九部乐》、《十部乐》及《坐部伎》、《立部伎》等宫廷仪式音乐中。唐代的宫廷中大型的宫廷宴飨仪式音乐及民间音乐中都存留着乐舞百戏的影子。

北魏百戏艺术活动是十分繁盛的，其形式也是丰富多彩。幢倒伎，在《西京赋》的文字记载无疑是汉族的，而从北魏云冈石窟的百戏乐队来看，有西域的乐器，那么云冈石窟中的这场杂技表演，可以说是胡汉艺术相结合的表演。这就既有对汉文化的传承，又有鲜卑人的创造，而成为一种新的艺术形式。由此推想当时平城的其他文化娱乐节目，也会多有创新，而且基调会是胡汉结合体。可以说，北魏迁都洛阳后佛教寺院如此大规模的百戏表演及隋唐时期所呈现的盛大的音乐、舞蹈场景，充满异域风情并影响深远，基本渊源于此。“就凭这幅杂技浮雕，我们不妨说一句：北魏时期的汉民众与鲜卑民众，在共创着一种民族融合的新的民俗文化艺术，它使我们中华文化更加丰富多彩。”[1]

[1] 赵一德.《云冈研究文化》[M].山西：北岳文艺出版社，1998：361.

第 6 章　对北魏多元化音乐文化的认识

魏晋南北朝时代是北方草原游牧民族与中原汉族文化大融合的时代，北魏时期孝文帝的汉化改革掀起了民族融合的高潮。北魏的前身是北方少数游牧民族鲜卑族，原居于额尔古纳河和大兴安岭北段，“统幽都之北，广漠之野，畜牧迁徙，射猎为业”。[1]该民族多依武力来征服对手，不仅占据匈奴故地，而且据有东起辽东西至陇西的大片土地，最终入居黄河流域，结束了西晋末年以来连续一百多年的割据纷争和民族仇杀的局面，建立了以少数民族为主人的北魏政权。

6.1 北魏前期的音乐

拓跋鲜卑族在由北向南的迁徙过程中接触到汉族先进的农业生产技术、生产生活方式，从北魏道武帝拓跋珪开始的历代统治者，进行了不同程度的改革，把从塞外带来的游牧经济转变为农耕经济，调整阶级关系、缓和民族矛盾，到孝文帝太和年间，改革得到了进一步的深入，民族融合达到了高潮。因此，北魏礼乐制度的确立及乐府机构的建设是在吸收中原汉族文化的基础上，在胡汉文化不断碰撞、冲突和融合的过程中向前推进的。所以说，北魏礼乐制度和音乐文化的发展与其汉化改革的历程有着密切联系。因此要了解北魏礼乐制度及乐府机构的发展进程首先要梳理其汉化的轨迹。

《魏书·官氏志》载：“昭成之即王位(公元 338)，已命燕凤为右长史，许谦为郎中令矣。余官杂号，多同于晋朝。”[2]可知，在拓跋氏的早期阶段就已经模仿西晋王朝建立了初具规模的国家体制，而到北魏建国时(386)，拓跋氏在学习汉族文化制度、任用汉族士大夫等方面已经更加自觉。《魏书·太祖纪》载：“皇始元年（公元 396 年），秋七月，左司马许谦上书劝进尊号，帝始建天子旌旗，出入警跸。……九月，并州平。初建台省，置百官，封拜公侯、将军、刺史、太守，尚书郎以下悉用文人。帝初拓中原，留心慰纳，诸士大夫诣军门者，无少长，皆引入赐见，存问周悉，人得自尽，苟有微能，咸蒙叙用。”[3]可见，北魏统治者对汉

[1] [北齐]魏收.《魏书·序纪》[M].北京：中华书局，1974：1.
[2] [北齐]魏收.《魏书·官氏志》[M].北京：中华书局，1974：2971.
[3] [北齐]魏收.《魏书·太祖纪》[M].北京：中华书局，1974：27.

族文化和士大夫都采取了积极接受的态度，并以中国正统和汉文化的继承者自居，继而拉开了汉化进程的序幕。《魏书·太祖纪》记载："天兴元年(398)，秋七月，迁都平城，始营宫室，建宗庙，立社稷。"[1]而汉族文化对儒家礼乐的重视同样体现在鲜卑统治者的诏令中："十有一月，诏尚书吏部郎中邓渊典官制，立爵品，定律吕，协音乐；……天兴四年(401)，二月丁亥，命乐师入学习舞，释菜于先圣、先师。"[2]皇始二年(397)，拓跋破中山，原属西晋的一批"伶官乐器"，在经过五胡乱华近百年的辗转交接后，终于为北魏所得。天兴元年(398)正月，"徙山东六州吏民及徒何、高丽杂夷三十六署、百工伎巧十余万口，以充京师。"[3]这些"百工伎巧"中无疑包括一些精通音律的"伶官"，这些伶官乐器为刚建国的北魏王朝建设乐府机构提供了必要条件，北魏宫廷音乐的建设随即正式开始。《魏书·乐志》载："天兴六年冬，诏太乐、总章、鼓吹增修杂技，造五兵、……跳丸、五案以备百戏。大飨设之于殿庭，如汉晋之旧也。"[4]这说明，至天兴六年(403 年)，仿效汉、晋乐府的北魏宫廷音乐已初具规模。而太武帝太平真君十一年（450 年）六月，汉族士大夫的代表司徒崔浩因大力推行汉化政策而激怒鲜卑贵族被诛，"皆浩之姻亲，尽夷其族"，[5]使北方门第最高的清河崔氏和范阳卢氏基本上被诛尽。《魏书·高宗文成帝纪》："崔浩之诛也，史官遂废，至是（和平四年，公元 463 年）复置。"[6]这一反汉化的逆流，使朝廷史官被废十余年，乐府官署的建设也几乎荒废。

从总体的发展趋势来看，要真正立足中原并继续统一南北，北魏王朝无论如何也不能放弃汉化的政策。如果说太武帝晚年"崔司徒可惜"[7]的感叹说明他已经意识到了这一点，那么，从文成帝、献文帝开始，北魏汉化进程的车轮又开始转动了。但当国家制度初具规模后，拓跋氏对于汉化的渴求已经远不如立国之初那么迫切，与其他军国大事相比，乐府的建设也被置于次要地位。《魏书·乐志》载："高宗、显祖无所改作。诸帝意在经营，不以声律为务，古乐音制，罕复传习，旧工更尽，声曲多亡"。[8]甚至太和初，"于时卒无洞晓声律者，乐部不能立，其事弥缺"。[9]由此可知，自天兴年间建立乐府官署后，经明元帝、太武帝、文成帝、献文帝四朝的发展，北魏乐府不仅没有多大进步，甚至出现"旧工更尽，声曲多亡"的倒退现象。

---

[1] [北齐]魏收.《魏书·太祖纪》[M].北京：中华书局，1974：33.
[2] [北齐]魏收.《魏书·太祖纪》[M].北京：中华书局，1974：38.
[3] [北齐]魏收.《魏书·太祖纪》[M].北京：中华书局，1974：22.
[4] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2828.
[5] [北齐]魏收.《魏书·崔浩传》[M].北京：中华书局，1974：826.
[6] [北齐]魏收.《魏书·高宗纪》[M].北京：中华书局，1974：118.
[7] [北齐]魏收.《魏书·世祖纪下》[M].北京：中华书局，1974：107.
[8] 同[4].
[9] 同[4].

6.2 北魏汉化政策下的音乐

到了孝文帝太和年间，北魏汉化的步伐逐渐加快：始班俸禄；定乐章，非雅者除之；行乡饮酒礼；立孔庙；行均田、三长之制；迁都洛阳；革鲜卑之旧俗。一场影响巨大的变革运动展开了，继而将北魏的民族融合进程推向了高潮，不仅使北魏政权空前强大，社会经济繁荣，对北魏音乐文化的发展也产生了积极的影响。

首先，由于孝文帝的汉化革新，对音乐“垂心雅古，务正音声”，[1]要求恢复雅乐，乐府官署的建设作为礼乐文化的重要组成部分再次被提到了议事日程上，各种祭祀、礼仪制度的完善在客观上对器乐的完备、人才的网罗和培养等方面提供了条件，进而使北魏乐官制度得到了进一步的完善。又由于文成帝、献文帝在位期间对音乐的惨淡经营，导致太和初年“乐部不能立”。孝文帝在太和初即下诏“简选乐官”，“今置乐官，实须任职，不得仍令滥吹也。”[2]太和十五年（公元491 年）诏曰：“今方厘革时弊，稽古复礼，庶令乐正《雅》、《颂》，各得其宜。”[3]次年又下诏：“礼乐之道，自古所先，故圣王作乐以和中，制礼以防外。然音声之用，其致较远矣，所以通感人神，移风易俗。”[4]他受儒家音乐思想的影响把音乐看作“稽古复礼、移风易俗”的重要工具。

从道武帝以来“干戈仍用，文教未淳，故令司乐失治定之雅乐，习不典之繁曲”，使孝文帝“愧感兼怀”。[5]于是在太和十六年(492 年)下诏，命懂得音乐的中书监高闾与太乐“详采古今，以备兹典”，[6]考定音律，“理定雅乐”，[7]参加者还有皇宗博士孙惠蔚、太常少卿陆琇并公孙崇等十余人一起“修理金石及八音之器”[8]。太和十八年(494 年)高闾上表：“孔子曰：‘移风易俗，莫尚于乐。’然则乐之所感，其致远矣。今调音制乐，非律无以克和，然则律者乐之本也。臣前被敕理乐，与皇宗博士孙惠蔚、太乐祭酒公孙崇等考《周官》、《国语》及《后汉·律历志》，案京房法作准以定律，吹律以调丝，案律寸以孔竹，八音之别，事以粗举。书既三奏，备在前文。臣年垂七十，日就衰颓，恐一朝先犬马，竟无丝发之益，使律法长绝，遗恨没世，……求持臣先所奏三表勘《后汉·律历志》，陛下亲览，

[1] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2828.
[2] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2829.
[3] 同上.
[4] 同[2].
[5] 同[2].
[6] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2830.
[7] [北齐]魏收.《魏书·孙惠蔚传》[M].北京：中华书局，1974：1852.
[8] [北齐]魏收.《魏书·刘芳传》[M].北京：中华书局，1974：1225.

以求厥衷，惧然易了。又著作郎韩显宗博闻强识，颇有史才，粗解音律，亦求今时往参知”。[1]孝文帝同意了高闾的请求，但是“闾历年考度，粗以成立，遇迁洛不及精尽，未得施行”。[2]直到世宗宣武帝(500—515年)年间，乐制乐律又经改革便“以为永制”。

同时，南朝宋、齐乐府官署对北魏乐署及音乐文化的建设产生了重要的影响。北魏从太武帝至孝文帝的七十余年间，与南朝交往频繁并且互派使者，当时“宋、齐乐府都是继承东晋传统由太乐管理雅乐和俗乐”。[3]而北魏文化发展的水平自然远不及宋、齐，所以北魏乐府官署的设置向二者学习即在情理之中。这样的结果是由多种因素促成的，但王肃的到来在其间所起的作用值得我们特别重视。据《魏书》载：王肃“自建业来奔”，[4]在太和十七年(493)，当时北魏正急于“兴礼乐，变华风”，[5]而孝文帝此前主要是任用前朝从青、齐俘虏的南朝人士崔光、刘芳、蒋少游等人主持此事，但只能略窥自典午南迁后江左的些许乐制，导致“其间朴略，未能淳也”。[6]相比之下，王肃所提供的南朝礼乐制度显然更能满足孝文帝的政治革新需求，故孝文帝非常器重他且以礼相待，王肃“自谓君臣之际犹玄德之遇孔明也”[7]，由于他“明练旧事，虚心受委”，因此北魏“朝仪国典，咸自肃出”[8]。孝文帝之所以对王肃能以礼相待除政治上的策略外，王肃能提供给孝文帝所需当是最大原因。北魏乐府体制之所以近于宋、齐，王肃北奔在其中所起的作用是可想而知的。

其次，孝文帝迁都洛阳除为了便于推行汉化政策进而统一南北外，还充分考虑了洛阳作为北方经济、文化和商业中心的地位，这在当时是有其合理性意义的。陈寅恪先生说：“迁都洛阳乃北魏汉化政策中一大关键”。[9]孝文帝曾说：“此间（指平城）用武之地，非可文治，移风易俗，信为甚难”。[10]这段话清晰表明：为了向先进的汉文化学习，改变本民族落后的面貌，就必须迁都到汉族的政治、经济、文化中心去，而洛阳是中国文化比较集中的地方。因此，迁都后洛阳迅速地繁荣起来并为北魏音乐文化的多元化发展提供了更便利的条件。孝文帝曾说：“恒代无运漕之路，故京邑民贫，今移都伊洛，欲通运四方”，[11]另据《洛阳伽蓝记》

[1] [北齐]魏收.《魏书·律历志》[M].北京：中华书局，1974：2658.
[2] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2830.
[3] 王运熙.《乐府诗述论》[M].上海：上海古籍出版社，1996：172.
[4] [北齐]魏收.《魏书·王肃传》[M].北京：中华书局，1974：1407.
[5] [北宋]司马光编著、[元]胡三省音注.《资治通鉴》[M].北京：中华书局，1956：4360.
[6] [唐]李延寿.《北史·王肃传》[M].北京：中华书局，1974：1504.
[7] 同[4].
[8] 同[6].
[9] 陈寅恪.《隋唐制度渊源略论稿》[M].北京：三联书社，1954：40.
[10] [北齐]魏收.《魏书·任城王传》[M].北京：中华书局，1974：464.
[11] [北齐]魏收.《魏书·成淹传》[M].北京：中华书局，1974：1754.

卷三“龙华寺”条载，“商胡贩客，日奔塞下，所谓尽天地之区已。乐中国土风因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有余家”，[1]又在洛阳城南设置“四夷馆”和“四夷里”以安置四方人士，各方的珍奇货物即在此汇集，这些外来商贩，促进了对外贸易的繁荣，使得“天下难得之货，咸悉在焉”。可见，到了洛阳全盛时期，孝文帝“欲通运四方”的经济目标已经完全实现。全盛期洛阳经济的发展刺激了社会的歌舞娱乐需求，使洛阳与南方的建康遥相呼应成为北方的文化艺术中心。

第三，孝文帝汉化的一系列政策，在提高鲜卑贵族政治地位的同时，还强制性地要求他们学习汉语，接受汉族文明，促使他们快速地提高了文化素养和审美品位，为北魏音乐向着社会化、多元化的发展铺平道路。孝文帝汉化改革中最重要的一个方面是对鲜卑贵族的改造，其汉化措施在语言、服饰、族姓、婚姻及要求“迁洛之民，死葬河南，不得还北”[2]等方面均可谓卓有成效。孝文帝曾对咸阳王元禧说：“今欲断诸北语，一从正音……如此渐习，风化可新。若仍旧俗，恐数世之后，伊洛之下复成被发之人”。[3]可见，孝文帝对此是有着非常明确的意识的，下令禁说鲜卑语显然是有利于加速北魏封建化和各民族融合的的积极举措。对于音乐文化来说，随着鲜卑贵族进一步汉化，并在文化修养、审美情趣等方面与汉族士人趋同，他们当中有一部分人自然地成为文学、音乐爱好者，进一步推动了音乐文化的发展、传播。《文镜秘府论·四声论》提到，自孝文帝迁都洛阳后“才子比肩，声韵抑扬，文情婉丽，洛阳之下，吟讽成群。及宅邺中，辞人间出，风流弘雅，泉涌云奔，动合宫商，韵谐金石者，盖以千数，海内莫之比也。郁哉焕乎，于斯为盛”。[4]这正反映出北魏迁都洛阳后的文学、音乐较之迁洛前要繁荣的多。

上述三方面条件的成熟过程与北魏迁洛后的汉化历程基本上是同步的，北魏音乐文化的多元发展与兴盛实际上是汉化的一个结果。北魏音乐的发展，孝文帝时期是一个分界线。孝文帝以前，宫廷乐制及雅乐均不完备；以后，在宫廷乐署的不断完善下，汉族雅乐也得到了恢复并逐步完备；到北魏末年孝武帝永熙年间（532——534年），录尚书长孙稚与太常卿祖莹等“斟酌缮修，戎华兼采，至于钟律，焕然大备”。[5]

[1] [北魏]杨衒之.《洛阳伽蓝记》[M].山东：友谊出版社，2001：120.
[2] [北齐]魏收.《魏书·高祖纪下》[M].北京：中华书局，1974：178.
[3] [北齐]魏收.《魏书·咸阳王元禧传传》[M].北京：中华书局，1974：536.
[4] [日]遍照金刚.《文镜秘府论·四声论》[M].北京：人民文学出版社，1975：27.
[5] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：314.

6.3 胡乐对北魏音乐的影响

北魏乐府官署的设置虽基本仿效南朝，但二者在乐府音乐特征等方面均有着很大的差异，其中西域胡乐的影响则是造成这种差异的主要原因。换言之，汉化固然是北魏社会文化包括音乐发展的基本方向，但汉化绝不是单一的，而是体现为胡化与汉化相互交织、渗透，因此胡乐对北魏音乐的发展所产生的影响不可忽视。

从公元386年道武帝建国到公元494年孝文帝汉化改革的一个多世纪内，北魏宫廷对西域胡乐基本持涵容吸纳的态度。《隋书·音乐志中》云："尚乐典御祖珽，自言旧在洛下，晓知旧乐。上书曰：'……天兴初，吏部郎邓彦海，奏《上庙乐》，创制宫悬，而钟管不备。乐章既阙，杂以《簸逻回歌》。……此声所兴，盖苻坚之末，吕光出西域，得胡戎之乐，因又改变，杂以秦声，所谓《秦汉乐》也。'"[1]这说明北魏初期的宫廷《上庙乐》中杂有《簸逻回歌》，而《簸逻回歌》原为西域之声，在凉州经"杂以秦声"成为《秦汉乐》后传入北魏平城的，即证明北魏初期的宫廷正乐雅、胡兼存。《旧唐书·音乐志二》载："周、隋世，与西凉乐杂奏。今存者五十三章，其名目可解者六章……其不可解者，咸多可汗之辞。按今大角，此即后魏世所谓《簸逻回》者是也，其曲亦多可汗之辞。"[2]又《魏书·乐志》："后通西域（公元435年），又以悦般国鼓舞设于乐署。"[3]永嘉之乱后，中原乐工多迁江左，北方雅乐缺失严重，而北魏军国草创，宫廷自然不备演奏魏晋传统雅乐的条件，拓跋鲜卑"乐操土风，未移其俗"，[4]所以北魏初期宫廷演奏的正曲也是雅、胡兼存。由此可知，北魏初期的宫廷音乐中，胡乐占有很大的比重，这就决定了北魏宫廷的雅乐在汉化的整个过程中必然受到胡乐的影响。随着北魏汉化的加速与不断深入，胡乐进一步渗透到宫廷雅乐中。据《魏书·乐志》载，北魏太和年间（公元477—499年），虽然文明太后、孝文帝曾努力斧正宫廷雅乐，但"无洞晓音律者"使得北魏在雅乐改制中缺乏一个鉴定雅俗的客观标准，由于"乐部不能立"使得"方乐之制及四夷歌舞，稍增于太乐"。直至太和十六年，孝文帝还为"司乐失治定之雅音，习不典之繁曲"而"愧感兼怀"。到永熙（公元532—534年）中，录尚书长孙稚与太常卿祖莹等制定雅乐"斟酌缮修，戎华兼采，至于钟律，焕然大备"，但仍旧"戎华兼采"，而且"名多谬舛，莫识所由，随其淫

[1] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：314.
[2] [后晋]刘昫.《旧唐书》[M].北京：中华书局，1975：1072.
[3] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2828.
[4] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：313.

正而取之”[1]；延明与信都芳等虽“著《乐说》而定正声”，欲进一步剔除雅乐中杂入胡乐的成分，结果也不甚理想，北魏雅乐中“仍杂西凉之曲”。[2]这是北魏初期宫廷内乐工乐器的缺失不具备演奏魏晋传统雅乐而主要演奏西域胡乐的结果。

其次，北魏迁都洛阳后的中西贸易的繁荣发展也为西域胡乐的直接传入创造了条件。《洛阳伽蓝记·城南·龙华寺》载：

> “西夷来附者，处崦嵫馆，赐宅慕义里。自葱岭已西，至于大秦，百国千城，莫不欢附，商胡贩客，日奔塞下，所谓尽天地之区已。乐中国土风，因而宅者，不可胜数。是以附化之民，万有余家。门巷修整，闾阎填列，青槐荫陌，绿柳垂庭，天下难得之货，咸悉在焉”。[3]

西夷胡商安家洛阳，为胡乐直接传入中原提供了得天独厚的人文条件。西域商胡万余家落户洛阳，使得纯正的西域音乐在此大量传唱，难怪尚乐典御崔九龙只能“记其声折”而“不能知其本意。”[4]可见这些音乐都没有经过汉化，是较为纯正的少数民族音乐。另外，印度佛教的东渐促进了西域歌乐的直接传入并为西域胡乐在中原的传播创设了条件。《洛阳伽蓝记·城南·景明寺》云：

> “时世宗好崇福，四月七日，京师诸像皆来此寺。尚书祠部曹录像凡有一千余躯。至八日，以次入宣阳门，向阊阖宫前受皇帝散花。于时金花映日，宝盖浮云，旛幢若林，香烟似雾。梵乐法音，聒动天地，百戏腾骧，所在骈比”。

佛教欲以娱乐性极强的梵乐招徕民众的崇拜，吸引了民众，助推了佛教的传播，同时梵乐在中原也得到了流传。

西域胡戎乐以其极强的抒情性，在北魏市井得以广泛流传。随着北魏的快速汉化，从后燕、夏州、凉州传入的魏晋雅乐亦为拓跋氏积极吸收，并一度被奉为宫廷正乐，西域胡戎乐在名义上似乎已被剔除干净。而事实并非如此，这些后燕、夏州、凉州雅乐亦久染胡风，已非昔日之魏晋正乐。后燕留存的魏晋雅乐最早传入平城。《隋书·音乐志中》谓北魏道武帝在皇始元年（396年）“破慕容宝于中山，获晋乐器，不知采用，皆委弃之”。[5]天兴（398-404）初，吏部郎邓彦海创作雅乐《上庙乐》，当时雅乐乐器配备不全、乐章残缺，兼杂有《簸逻回歌》的乐曲，《簸逻回歌》乃西域胡戎乐与凉州魏晋雅乐之杂合体，说明凉州流传的魏晋雅乐中杂有大量西域胡戎乐。夏州统万古乐是魏晋雅乐进入平城的又一支。《魏书·乐志》

---

[1] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2843.
[2] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：314.
[3] [北魏]杨衒之.《洛阳伽蓝记》[M].山东：友谊出版社，2001：120.
[4] 同[1].
[5] [唐]魏征.《隋书》[M].北京：中华书局，1973：313.

录永熙二年长孙稚、祖莹上表云："……自中原丧乱，晋室播荡，永嘉已后，旧章湮没。太武皇帝破平统万，得古雅乐一部，正声歌五十曲，工伎相传，间有施用。自高祖迁居，世宗晏驾，内外多事，礼物未周。今日所有《王夏》、《肆夏》之属二十三曲，犹得击奏，足以阐累圣之休风，宣重光之盛美"。[1]又《魏书·乐志》："世祖破赫连昌，获古雅乐，及平凉州，得其伶人、器服，并择而存之。后通西域，又以悦般国鼓舞设于乐署。"始光四年(427年)北魏平统万赫连昌后，统万魏晋雅乐被带入平城，这些乐曲中有古雅乐一部，正声歌五十曲，至魏永熙二年(533年)时，依然有二十三曲正声歌传唱于宫廷。"然统万古雅乐亦胡化，因为统万古乐器终由凉州乐工演奏，而这些凉州乐工之乐伎已受西域胡戎乐的影响"。[2]凉州雅乐是北魏雅乐的第三个来源，亦为魏晋雅乐之遗响。但其明显受羌胡乐影响，所以它再传入北魏时，已非魏晋雅乐之旧貌。[宋]陈旸《乐书·乐图论·胡部·舞》云："《西梁舞》，晋宋末中原丧乱，张轨据有河西。苻秦通凉州，旋复隔绝。其乐具钟磬，盖凉人所传中国旧乐，杂以羌胡之声也。"[3]《西梁舞》尽管是"中国旧乐"，但明显杂有"羌胡之声"，此"羌胡之声"即吕光入凉州、败龟兹后所得西域舞乐，凉州雅乐多由此而胡化。

所以说，后燕、夏州、凉州流传的魏晋雅乐在传入平城时，都杂有西域羌胡之音。北魏雅乐的源头并不雅正而是有着西域胡戎乐的深深烙印，北魏雅乐改制时又"戎华兼采"，进一步将西域胡戎乐融入雅乐中来。北魏时期西域胡戎乐的东渐，使十六国以来本已式微的魏晋宫廷雅乐进一步解体，宫廷雅乐遂与西域胡戎乐相结合，形成了新的北魏宫廷音乐体系。

云冈石窟的第二期石窟雕凿于孝文帝时期。此期石窟相当于文成帝死后至孝文帝迁都洛阳前（约公元465—494年）。此时无论是石窟形制还是形象题材，都有了较前期大的不同，出现了一种清秀雍容、意匠丰富、雕饰奇丽的新风格。云冈石窟乃至北方石窟的中国化，也就在这一时期内开始，其中雕刻的大量西域少数民族和汉族风格的舞蹈、乐伎、乐器、服饰等，纷然杂陈、百花齐放，清晰的记录了当时北魏汉化历程中各民族文化交流、融合与繁盛的景象。

北魏时期的音乐文化在汉化的大背景下形成的各民族文化大融合，对中国传统音乐文化的形成与进一步完善有重要的作用，且影响深远。北魏之前，音乐艺术是传统的歌、舞、乐三位一体的艺术形式，且主要为统治阶级服务。西域胡乐在内地流传是以凉州作为东渐的第一站，对促进汉魏雅乐与胡乐的交融，起到了

[1] [北齐]魏收.《魏书·乐志》[M].北京：中华书局，1974：2841.
[2] 李建冬.《西域的胡戎乐在北魏的传播与被接受》[J].《学术月刊》2007年5月.
[3] [宋]陈旸.《乐书》[M]//《影印文渊阁四库全书》，台湾：商务印书馆，1986：801.

重要作用。北魏初期，宫廷音乐本用胡乐，北魏立国既久、汉化渐深，统治者遂大力推崇雅乐，垂心雅古、务正音声，但北魏雅乐终不免戎华兼采、不辨雅郑，杂入了大量西域胡戎乐。这一有悖“礼乐治国”的状况，却推动了中古音乐从“教化民众”向“娱悦性灵”理念的回归；“北魏文学更是吸收西域胡戎乐曲辞之悲凉意蕴，经艺术提升，变悲凉为壮美，文人乐府诗因此出现了瑰丽壮美的风貌。西域胡戎乐曲辞的自由体式，亦为文人诗歌吸收，促进了文人歌行体诗进一步走向成熟。音乐与文学诗词新式虽各自独立但又存在各种联系，相互辉映，成为多元交织的中华文化艺术之瑰宝。”[1]

北魏汉化背景下的各民族音乐文化大融合对音乐艺术本体发展的影响主要表现在中国传统音乐开始摆脱礼乐教化的束缚，开始朝着它本身的艺术天性回归。音乐文化的大融合为隋唐音乐文化繁盛的局面做好了准备，而传统的宫廷雅乐随着历史的发展逐渐演化为一种古典音乐的象征被尘封在宫殿深处。这一音乐理念的回归无疑与北魏时期各民族音乐文化的融合有着重大的关系，云冈石窟中的乐舞雕刻便清晰记录了各民族音乐融合的景象。孝文帝推行汉化的决心和力度足以辉耀千古，汉化措施对鲜卑以及北方各少数民族封建化的推动作用彪炳史册，对魏晋南北朝时期民族大融合进行了总结，为开启隋唐盛世创造了条件。

[1] 李建栋.《西域胡戎乐在北魏的传播与被接受》[J].《学术月刊》，2007 年 5 月第 39 卷.

结 语

雕刻于北魏时期的云冈石窟是我国石窟文化的重要组成部分，是中国石窟文化步入成熟阶段的里程碑，是中国“全石化“的首创者，是鲜卑民族文化的缩影，是北魏王朝的历史博物馆，是南北朝时期佛教信仰的物体化，是世界艺术宝库中的一颗明珠。

本文各章节通过云冈石窟文化与背景，石窟中乐伎雕刻形式与内容、分期与数量、舞蹈和百戏图像等方面内容的论述，以石窟中雕刻的乐伎图像为主要研究对象，结合佛教经典中的相关记载，通过对石窟中的乐伎图像进行分类研究，考察乐伎在佛教音乐中的功能，然后把以北魏甚至南北朝时期的历史为背景的音乐文化形式、特点以及传播过程进行梳理，得出北魏平城时代的各民族文化交流是北魏音乐史乃至中国音乐史的新开端。

通过对云冈石窟中乐器雕刻在各个时期分布及各类的特点可知，石窟中明显将大量的西域乐器如：筚篥、箜篌、琵琶、“义觜笛”等用于释迦成佛庆典或佛本行故事中，这虽与佛教法器配器有关，但鲜卑民族自身的民族习俗更不能忽视，他们经过几代人的选择、取舍，最终以其民族习俗确立了如石窟雕刻中的音乐文化，从这个角度来看，民族融合过程中，对文化的取舍轨迹是相当清楚的。北魏时期的特殊性决定了云冈石窟的特殊性，因为它是由来自拓跋鲜卑族的北魏帝王主持兴建的，是在当时民族融合的背景下，伴随着统治阶级的汉化改革而雕刻的，所以其中的乐伎雕刻从某个角度来看，也反映了北魏最高统治者推行的汉化改革对音乐的影响以及在此过程中所表现出对中原及各少数民族音乐文化的重视。

北魏的宫廷乐署机构初建时，基本上是沿袭魏晋的旧制。《魏书·乐志》载：“天兴元年冬，诏尚书吏部郎邓渊定律吕，协音乐……六年冬、诏太乐、总章、鼓吹，增修杂伎……如汉晋之旧也。”到了北魏孝文帝时期，依照南齐降臣王肃的建议，对官制、礼仪、典章等方面进行改革，所以宫廷乐署机构多承南朝乐制。设太乐祭酒、太乐博士、太乐典录、协律郎、协律中郎等职。直太乐署，令、丞个一人，掌诸乐及行礼节等事；鼓吹署，令、丞各一人，掌百戏、鼓吹乐人等事；又有协律郎二人，掌监调律吕音乐。到北魏宣武帝改革官制后，北魏宫廷音乐由太乐署负责，并“以为永制”。由此可知，北魏的音乐机构建于道武帝天兴元年，对宫廷乐署机构的建设表明了其从一开始就仿效汉族，也说明北魏统治者对中原文化的认同。到了孝文帝时期，由于他竭力推行“汉化”政策，汉族官吏得到重

用，尤其是接受了南朝汉族降臣的建议，此时的音乐机构和乐官也多仿照南朝建设， 并设太乐署一官。直宣武帝以后，北魏宫廷的音乐机构才最终定下来，并统管雅乐、俗乐及鼓吹乐，在继承中原文化的同时完善了官制，确立了整个北朝音乐机构的基本发展方向，体现了北魏汉化改革的积极性和显著成效。

北魏时期的音乐文化在汉化的大背景下形成的各民族文化大融合，对中国传统音乐文化的形成与进一步完善影响深远。北魏之前，音乐艺术是传统的歌、舞、乐三位一体的艺术形式，且主要为统治阶级服务；北魏初期，宫廷音乐本用胡乐，立国既久，汉化渐深，统治者遂大力推崇雅乐，垂心雅古，务正音声，但北魏雅乐终不免戎华兼采、不辨雅郑，杂入了大量西域胡戎乐，这一有悖“礼乐治国”的改革，却推动了中古音乐从“教化民众”向“娱悦性灵”理念的回归。北魏各民族音乐文化大融合背景下的汉化改革对音乐艺术本体发展的影响主要表现在中国传统音乐开始摆脱礼乐教化的束缚，开始朝着它本身的艺术天性回归，为隋唐音乐文化繁盛的局面做好了准备，其后宋、元、明、清宫廷所奏音乐，大多是源于民间的乐曲，而传统的雅乐已经逐渐演化为一种象征被尘封在宫殿深处，这无疑与北魏时期各民族音乐文化的融合有着重大的关系。

综上所述，北魏乐府机构和音乐文化就是在汉化改革的背景下，在胡汉文化此消彼长、相互交融的过程中建立和形成并发展起来的。孝文帝以校正音声为务，着力搜求古乐，北魏乐府始盛。但北魏的宫廷雅乐仍是以“方乐之制”、“四夷歌舞”为主的西域胡乐和中原正乐杂糅而成，并被历史记录了下来，云冈石窟中雕刻的乐伎便清晰记录了各民族音乐融合的景象。孝文帝的汉化政策在促进民族融合、增强国力的同时，汲取了各民族音乐文化的养分，把魏晋以来的中原传统音乐与外来的音乐文化凝聚成花蕾，等待隋、唐时的绽放！在隋文帝开皇年间的七部乐、隋炀帝大业中的九部乐及唐太宗时颁布的十部乐中，西域胡乐所占比例最大。从根本上说，自北魏到隋、唐，音乐的繁荣发展同北方各民族大融合的历史背景密切相关；唐太宗李世民对汉魏以来雅乐治国安邦观念的否定和对少数民族音乐的包容并蓄的政策，标志着中国音乐开始朝着它本身的艺术天性回归。孝文帝推行的汉化措施对鲜卑以及北方各少数民族封建化的推动作用彪炳史册，对魏晋南北朝时期大规模的民族融合进行了总结，为开启隋唐盛世创造了条件。

本论文是在前辈对北魏云冈石窟研究基础上，对北魏民族融合背景下的汉化改革进行梳理，对石窟中的乐伎雕刻进行初步学习研究，一些未能涉及到的内容，由于笔者学力不逮，还望诸多学者专家批评指正，提出宝贵意见。

参考文献

工具书

[1] [汉]许　慎.说文解字[Z].北京：中华书局，1963年.
[2] [汉]许慎撰[清]段玉裁注.说文解字注[Z].上海：上海古籍出版社，1981年.
[3] [宋]陈彭年.钜宋广韵[Z].上海：上海古籍出版社，1983 年.
[4] 高树潘编.形音义综合大字典[Z].台湾：正中书局，1984年增五版.
[5] 中国艺术研究院音乐研究所编.中国音乐词典[Z].北京：人民音乐出版社，1984年.
[6] [宋]丁　度等.集韵[Z].上海：上海古籍出版社，1985 年.
[7] [唐]慧　琳.一切经音义[Z].上海：上海古籍出版社，1986年.
[8] 汉语大词典[Z]. 上海：上海辞书出版社，1986年.
[9] 中国大百科全书·音乐舞蹈卷[Z].北京：中国大百科全书出版社，1989年.
[10] 罗竹风.汉语大词典[Z].上海：汉语大词典出版社，1990年.
[11] 中华大藏经编辑局.中华大藏经[Z]. 北京：中华书局，1996年.
[12] 丁福保.佛学大辞典[Z].北京：文物出版社，2002年.
[13] 夏征农.大辞海·中国古代史卷[Z].上海：上海辞书出版社，2005年.

古籍文献类

[1] [北宋]司马光编著、[元]胡三省音注.资治通鉴[M].北京：中华书局，1956年.
[2] [宋]李　昉.太平御览[M].北京：中华书局，1960年.
[3] [汉]班　固、[唐]颜师古注汉书.[M].北京：中华书局，1962年.
[4] [汉]司马迁撰.史记[M]. 北京：中华书局，1963年.
[5] [梁]萧子显.南齐书[M].北京：中华书局，1972年.
[6] [宋]范晔撰、[唐]李贤等注.后汉书[M].北京：中华书局，1973年.
[7] [唐] 魏征.隋书[M]. 北京：中华书局，1973年.
[8] [北齐]魏　收.魏书[M].北京：中华书局，1974年.
[9] [唐]沈约.宋书[M]. 北京：中华书局，1974年.
[10] [唐]房玄龄.晋书[M]. 北京：中华书局，1974年.
[11] [唐]李延寿.北史[M]. 北京：中华书局，1974年.

[12] [后晋]刘　昫.旧唐书[M].北京：中华书局，1975年.
[13] [元]脱　脱等.金史[M].北京：中华书局，1975年.
[14] [清]曹　寅、彭定求等编.全唐诗[M].北京：中华书局，1979年.
[15] [清]阮　元校刻.十三经注疏[M].北京：中华书局，1980年.
[16] [梁]萧统编[唐]李善注.文选[M].北京：中华书局，1981 年.
[17] [清]沈雄纂、江尚质增辑.古今词话·词品[M]. 北京：中国图书馆据康熙二十八年宝翰楼刻，1981 年.
[18] [清]王念孙.广雅疏证[M].北京：中华书局，1983年.
[19] [清]王先谦撰集.释名疏证补[M].上海：上海古籍出版社，1984年.
[20] [元]脱　脱等撰.宋史[M].北京：中华书局，1985年.
[21] [北魏] 郦道元撰、王先谦注.水经注[M]. 四川：巴蜀书院出版社，1985年.
[15] [明]朱载堉.乐律全书·律吕精义[M]//《影印文渊阁四库全书》：第二一三册，经部二〇七·乐类，台湾：商务印书馆，1986 年.
[16] [唐]杜　佑.通典[M].北京：中华书局，1988年.
[17] [清]朱彝尊.云冈石佛记.曝书亭集.上海：上海书店，1989年.
[18] [梁]释慧皎.高僧传合集[M].上海：上海古籍出版社，1991年.
[19] [梁]僧佑[唐]道宣. 弘明集广弘明集[M].上海：上海古籍出版社，1991年8月.
[20] [梁]慧皎.高僧传[M]. 北京：中华书局，1997年.
[21] [唐]虞世南编纂.北堂书钞[M]. 北京：学苑出版社，1998年.
[22] [后魏]杨衒之撰.洛阳伽篮记[M].山东：友谊出版社，2001年.
[23] [汉]宋衷注、[清]秦嘉谟.世本八种[M]. 北京：北京图书馆出版社，2008年.

专著类

[1] 白志谦.大同云冈石窟寺记[M].上海：上海中华书局，1937年.
[2] 陈寅恪.隋唐制度渊源略论稿[M]. 北京：三联书社，1954年.
[3] 罗未子.北朝石窟艺术[M].上海：上海出版公司，1955年12月.
[4] 唐长儒.魏晋南北朝史论丛续编[M].北京：三联书店出版社，1959年9月.
[5] [日]林谦三.东亚乐器考[M].北京：音乐出版社，　1962年.
[6] [日]遍照金刚.文镜秘府论·四声论[M].北京：人民文学出版社，1975年.
[7] 山西云冈石窟文物保管所.云冈石窟[M].北京：文物出版社，1977年.
[8] 王仲犖.魏晋南北朝史[M].上海：上海人民出版社，1980年12月.
[9] 龙门文物保管所编著.龙门石窟[M].北京：文物出版社，1981年1月.

[10] 山西云冈石窟文物保管所.云冈石窟[M].北京：文物出版社，1981年12月.
[11] 万绳楠.魏晋南北朝试论稿[M].安徽：安徽教育出版社，1983年8月.
[12] 庄　壮.敦煌石窟音乐[M].兰州：甘肃人民出版社，1984年.
[13] 牛龙菲.古乐发隐[M].兰州：甘肃人民出版社，1985年.
[14] 叶大兵.中国百戏史话[M]. 浙江：浙江人民出版社，1985年.
[15] 阎文儒.中国石窟艺术总论[M].天津：天津古籍出版社，1987年3月.
[16] 周一良.中外文化交流史[M].郑州：河南人民出版社，1987年.
[17] 宿　白、李治国.中国美术全集·雕塑编·云冈石窟雕刻[M].上海：上海人民美术出版社，1988年.
[18] 云冈石窟文物保管所编.中国石窟·云冈石窟一[M].北京：文物出版社，1991年.
[19] 萧亢达.汉代乐舞百戏艺术研究[M]. 北京：文物出版社，1991年.
[20] 胡　耀.佛教与音乐艺术[M].天津人民出版社，1992年12月第1版.
[21] 刘精诚.魏孝文帝传[M].天津：天津人民出版社，1993年12月.
[22] 云冈石窟文物保管所编.中国石窟·云冈石窟二[M].北京：文物出版社，1994年.
[23] 黄新亚.中国魏晋南北朝艺术史[M].北京：人民出版社，1994年4月.
[24] 吕一飞.胡族习俗与隋唐风韵—魏晋北朝北方少数民族社会风俗及其对隋唐的影响[M].北京：书目文献出版社，1994年10月.
[25] 王克芬、金立勤、霍德华.佛教与中国舞蹈[M].天津：天津人民出版社，1995年12月.
[26] 宿　白.中国石窟寺研究[M].北京：文物出版社，1996年8月.
[27] 王运熙.乐府诗述论[M]. 上海：上海古籍出版社，1996年.
[28] 龙门石窟研究所编.龙门石窟一千五百周年国际学术讨论会论文集[M].北京：文物出版社，1996年05月.
[29] 葛剑雄.中国移民史（第二卷）[M].福建：福建人民出版社，1997年7月.
[30] 冯文慈.中外音乐交流史[M].湖南：湖南教育出版社，1998年7月.
[31] 赵一德.云冈石窟文化[M].山西：北岳文艺出版社，1998年10月.
[32] 程维荣.拓拔宏评传[M].江苏：南京大学出版社，1998年10月.
[33] 王建舜.云冈石窟艺术审美论[M].北京：中国社会科学出版社，1998年11月.
[34] 黎　虎.魏晋南北朝史论[M].北京：学苑出版社，1999年7月.
[35] 项　阳、陶正阳.中国音乐文物大系·山西卷[M].河南：大象出版社，2000年6月.
[36] 高金荣.敦煌石窟舞乐艺术[M].甘肃：甘肃人民出版社，2000年07月.
[37] 修海林.中国古代音乐史料集[M].陕西：世界图书出版西安公司，2000年09月.
[38] 郑汝中、台建群.中国飞天艺术[M].安徽：安徽美术出版社，2000年11月.
[39] 罗宗真.魏晋南北朝文化[M].上海：学林出版社，2000年12月.

[40] 周建江.太和十五年—北魏政治文化变革研究[M].广东：广东人民出版社，2001年7月.
[41] 王昆吾、何剑平.汉文佛经中的音乐史料[M].成都：巴蜀书社出版，2002年.
[42] 郑汝中.郭煌壁画乐舞研究[M].甘肃：甘肃教育出版社，2002年09月.
[43] 张金龙.北魏政治与制度论稿[M].甘肃：甘肃教育出版社，2003年03月.
[44] 杨荫浏.中国古代音乐史稿[M].北京：人民音乐出版社，2006年1月.
[45] 阎文儒.云冈石窟研究[M].广西：广西师范大学出版社，2003年6月.
[46] 阎文儒.中国石窟艺术总论[M].广西：广西师范大学出版社，2003年8月.
[47] 李裕群.山野佛光—中国石窟寺艺术[M].四川：四川人民出版社，2004年.
[48] 葛剑雄、安介生.四海同根移民与中国传统文化[M].山西：山西人民出版社，2004年2月.
[49] 王介南.中外文化交流史[M].山西：太原书海出版社，2004年.
[50] 陈四海.中国古代音乐史[M].北京：人民出版社，2004年.
[51] 李恒成.云冈石窟与北魏时代[M].山西：科学技术出版社，2005年05月.
[52] 逯耀东.从平城到洛阳：拓跋魏文化转变的历程[M].北京：中华书局，2006年.
[53] 王小甫.古代中外文化交流史[M].北京：高等教育出版社，2006年.
[54] 张　焯.云冈石窟编年史[M].北京：文艺出版社，2006年.
[55] 陈丽萍、王妍慧.中国石窟艺术[M].吉林：时代文艺出版社，2007年6月.
[56] 何芳川.中外文化交流史[M].北京：国际文化出版公司，2008年.

期刊类

[1] 阎文儒.关于石窟艺术和它在中国艺术史上的地位[J].现代佛学.1956年第2期.
[2] 宿　白.《大金西京武州山重修大石窟寺碑》校注[J].北京大学学报.1956年1期.
[3] 于希宁.云冈拾遗[J].文物参考资料.1957年第10期.
[4] 常任侠.云冈石刻艺术[J].现代佛学.1958年，第3期.
[5] 荆三林.河南巩县石窟寺北魏伎乐浮雕初步调查研究[J].音乐研究.1958年.
[6] 云冈石窟文物保管所.云冈石窟[J].文物.1976年第4期.
[7] 宿　白.云冈石窟分期试论[J].考古学报.1978年第1期.
[8] 刘慧达.北魏石窟与禅[J].考古学报.1978年第3期.
[9] 肖兴华.云冈石窟中的乐器雕刻[J].中国音乐.1981年第2期.
[10] 秦大树.试述河西凉州石窟和云冈石窟的关系[J].中原文物.1987年特刊.
[11] 陆屹峰、员海瑞.云冈开创问题新探[J].中原文物.1988年第1期.
[12] 杨森.莫高窟壁画中的异形笛[J].敦煌研究.1988年第1期.
[13] 韩国鑮.音乐图像学的范围和意义[J].中国音乐学.1988年第4期.

[14] 赵昆雨.云冈北魏伎乐雕刻探微[J].中国音乐.1988年第3期.
[15] 赵昆雨.云冈北魏乐器刻定名小补[J].中国音乐.1988 年第 3 期.
[16] 李治国、丁明夷.云冈石窟开凿历程[J].中国美术全集·雕塑编·云冈石窟雕刻.文物出版社，1988年6月出版.
[17] 剑　舜、向　东.云冈石窟的艺术象征[J].晋阳学刊.1988年第6期.
[18] 赵一德.云冈佛簌洞与北朝文化[J].文史哲.1989年第2期.
[19] 赵昆雨.云冈吹指、弹指及雕刻考略[J].乐器.1989年第2期.
[20] 赵昆雨.云冈北魏乐器雕刻的定名[J].中国音乐.1991年第1期.
[21] 赵一德.云冈最大洞窟的民族心态[J].北方文物.1991年第2期.
[22] 李治国.云冈石窟概述[J].名城大同.中国发展出版社，1991年出版.
[23] 温金玉.大同云冈石窟文化简论[J].五台山研究.1993年第2期.
[24] 刘洪淼、傅慧翠.浅谈巩义石窟寺的伎乐雕刻[J].中原文物.1994年第1期.
[25] 王建舜.云冈佛教石窟艺术的形式价值与表现[J].大同史论精选.1994年.
[26] 张宏斌.云冈石窟的乐器雕刻[J].煤城之光.1998 年第 11 期.
[27] 王　恒.云冈石窟乐伎雕刻赏析[J].台湾.乐览.1999年第3、4、5期.
[28] 王　恒.魏书·释老志与云冈石窟—兼谈佛教艺术中国化[J].敦煌研究.2001年第3期.
[29] 王　恒.试论云冈石窟佛像服饰特点[J]. 文物世界.2001年2月.
[30] 王万盈.论拓跋鲜卑民族的融合[J].西北师大学报.2001年11月第38卷第6期.
[31] 韩　鹏.云冈飞天艺术特征[J]. 雕塑.2002年第1期.
[32] 庄　壮.敦煌石窟壁画上的打击乐器[J]. 交响.2002年第4期.
[33] 卫　凌.史论龟兹乐舞及其东渐[J].交响.2002年9月第21卷第3期.
[34] 郝松枝.全盘汉化与北魏王朝的速亡—北魏孝文帝改革的经验与教训[J].陕西师范大学学报（哲学社会科学版）.2003年1月第32卷第1期.
[35] 古顺芳.大同北魏墓葬乐舞佣初探[J].文物世界.2004年6月.
[36] 王　勇.北魏前期佛教文化初探[J].晋中学院学报.2005年4月第22卷第2期.
[37] 白　贤.北魏儒风与河西文化之东渐[J].河西学院学报.2006年第1期.
[38] 马兴胜、王志鹏.百戏在六朝的流行及隋唐的极盛[J].敦煌研究.2006年第2期.
[39] 连飞.北魏平城时期佛教复兴原因初探[J].张家口职业技术学院学报.2006年12月第19卷第4期.
[40] 林　莎.云冈石窟乐器图像补正与辨识.云冈石窟研究院.2005年云冈国际学术研讨会论文集[C].北京：文物出版社，2006.
[41] 李克建、陈玉屏.再论北魏孝文帝改革—兼谈改革对民族融合规律的启示[J].黑龙江民族丛刊.2007年第2期.

[42] 赵声良.飞天新论[J].敦煌研究.2007年第3期.

[43] 耿波.武周唱晚：云冈晚期第38窟[J].中国文化遗产.2007年第5期.

[44] 李建冬.西域的胡戎乐在北魏的传播与被接受[J]. 学术月刊.2007年5月.

[45]王建舜.云冈石窟的文化品质与审美特点[J].敦煌研究.2008年第1期.

相关硕士论文

[1] 刘　颖.石窟中的文化融合与演进——麦积山石窟与云冈石窟北魏佛像比较[D]. 四川：四川大学，2005 年.

[2] 刘晓伟.云冈石窟乐器图像初探[D].山西：山西大学音乐学院，2007年.

[3] 闫江涌.魏晋南北朝时期中外音乐交流研究[D].安徽：安徽大学，2007 年.

附 录

筚篥伎

排箫伎

埙伎

埙伎

法螺伎

细腰鼓伎

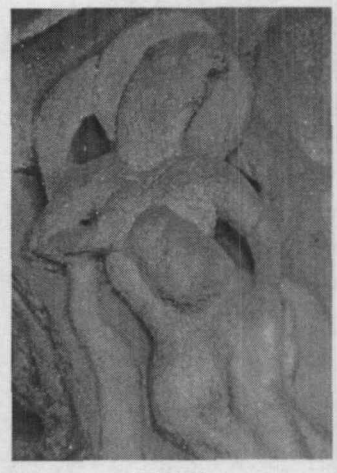
钹伎

琵琶伎

箜篌伎

琴伎

齐鼓伎



腰鼓伎

致 谢

时光荏苒，岁月如梭，转眼间，三年的研究生学习，如白驹过隙，转瞬即逝。回首三年的求学生涯，几多感慨，几多欣慰！

感谢恩师陈四海先生！三年里，无论是学习上的谆谆教导还是生活中的嘘寒问暖，让我铭记在心。在我心中，先生是一位治学严谨、学识渊博的教师楷模，他严谨细致、一丝不苟、德高为范的作风是我学习的榜样，不会忘记先生常教导我们的话："做学问要先学会做人。"他循循善诱的教导，不拘一格的思想和为师的宽容与耐心给予我无尽的启迪。在毕业论文习作期间，从论文的选题、构思、修改再修改，先生都精心指导，帮助我开拓思路、精心点拨、热忱鼓励使我不觉辄如佳境，使论文不论在思想深度还是在知识广度上都得到了进一步升华，正是先生的苦心栽培和悉心指导才使我顺利完成了这篇论文。

感谢含辛茹苦养育我二十五载的父母，养育之恩无以为报，你们是我求学路上的坚强后盾。谢谢你们为我创造了安定学习的条件，让我心无旁骛的潜心治学，我一定不会辜负二老的期望！

感谢陕西师范大学音乐学院的各位领导和老师，是你们给予我无私的帮助和教诲，使我顺利而愉快地完成了学业。感谢云冈石窟研究院的张卓院长和赵昆雨主任，给我提供的云冈石窟学科的相关书籍资料。

在此，还要对各位评审专家及论文答辩委员会主席和委员们所付出的辛勤劳动表示由衷的感谢！

至此论文即将付梓之际，我怀着真诚的心，感谢我所有的同学们、朋友们对我学习的支持与帮助，愿我们的情谊像这石窟中的音乐——永恒！

侯 峰

2010 年 4 月

攻读硕士学位期间研究成果

[1] 论文《浅谈云冈“异形笛”》发表于音乐类期刊《黄河之声》2009 年第 19 期总第 304 期.